MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 840 1

Berühmte Musiker

H. GEHRMANN

Carl Maria v. Weber

VERL. GES. „HARMONIE"

ML
410
W3G3

Berühmte Musiker

Lebens- und Charakterbilder

nebst

Einführung in die Werke der Meister

herausgegeben

von

Heinrich Reimann

V.

Carl Maria von Weber

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin SW.

Nach dem Oelbild von Schimon, gestochen von Ad. Neumann.

3735

Carl Maria von Weber

W3735
Y8c

CARL MARIA VON WEBER

VON

HERMANN GEHRMANN

133475
15/7/14

BERLIN 1899

»HARMONIE«
VERLAGSGESELLSCHAFT FÜR LITERATUR UND KUNST.

ML
410
W3G3

—— Alle Rechte vorbehalten. ——

VORWORT.

Wenn Philipp Spitta in seinem Gedenkblatt an Weber den Satz ausspricht: »Ein Historiker späterer Zeit wird vielleicht einmal auf den Gedanken kommen, die Musik des neunzehnten Jahrhunderts vom Standpunkte der Weber'schen Kunst aus zu betrachten«, so mag die vorliegende Arbeit als ein kleiner Beitrag in diesem Sinne angesehen werden. Auf die Neugestaltung der musikalischen Dinge in unserer Zeit hat kein Musiker einen so nachhaltigen Einfluss geübt, wie C. M. von Weber. Dieser Umstand ist, ohne dabei eine möglichst vorurtheilsfreie, objective Darstellung aus dem Auge zu lassen, in unserer Skizze stärker, als je zuvor betont worden. Der Verfasser hoffte dadurch, das Lebensbild Webers vielfach in gleichsam neuer Beleuchtung zu zeigen, und damit zugleich die epochemachende historische Bedeutung des volksthümlichen Meisters tiefer zu erschöpfen. Im Uebrigen beschränkt sich die vorliegende Skizze darauf, in kurzen Zügen die wichtigsten Momente im äusseren Lebensgange Webers zu besprechen und zur besseren Würdigung seiner Hauptwerke eine Handreichung zu geben. Hierbei sind auch die schriftstellerische Thätigkeit Webers und die zeitgemässen Neubearbeitungen seiner Opern »Silvana«, »Die drei Pintos« und »Oberon« eingehender, als in ähnlichen früheren Lebensbildern des Meisters berücksichtigt worden.

Unserer Darstellung liegen die beiden sich ergänzenden grossen Werke von M. M. von Weber: »Carl Maria von Weber, ein Lebensbild« Leipzig 1864 und das Chronologisch-Thematische Verzeichniss von Friedrich Wilh. Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken« als Hauptquellen zu Grunde. Ferner wurden die im Sachregister näher bezeichneten, um die richtige Werthschätzung des Meisters hochverdienstlichen Arbeiten von W. H. Riehl, O. Gumprecht, Ph. Spitta, O. Neitzel, E. Hanslick, La Mara, Hans von Wolzogen und Rich. Wagner des Oefteren zur Benutzung herangezogen.

Die Bezeichnung der Werke nach Opuszahlen ist von Weber und seinen Verlegern nicht einheitlich durchgeführt. Ein grosser Theil derselben trägt überhaupt keine Opuszahl. Aus diesem Grunde ist bei Besprechung der einzelnen Compositionen chronologisch verfahren. Auch in dem beigegebenem Werkverzeichniss ist innerhalb der einzelnen Abschnitte diese Anordnung befolgt, die Zahlen rechts von den Werken bezeichnen das Jahr ihrer Vollendung.

Die reichhaltige künstlerische Ausstattung verdankt das Buch zum grössten Theil den Schätzen der Königl. Bibliothek zu Berlin; ihre Benutzung wurde durch das liebenswürdige Entgegenkommen und durch die freundlichen Bemühungen des Herrn Oberbibliothekars Dr. Kopfermann ermöglicht, dem wir hierfür zu tiefstem Danke verpflichtet sind.

DER VERFASSER.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Vorwort.

Einleitung 1

Jugendjahre 3

Sturm- und Drangperiode 9

Werke der Entwicklungsperiode 12

Fahrendes Sängerthum 22

Werke aus der Zeit der Reisejahre 29

Prag 38

Dresden 47

Der Freischütz 59

»Preciosa«, die »Pintos« und andere Compositionen 67

Euryanthe 73

Oberon 86

Anhang I: Anmerkungen 107

Anhang II: Systematisches Verzeichniss der vollständig erhalten gebliebenen Weber'schen Werke 111

Anhang III: Die ersten beiden, von Weber nicht benutzten Scenen des »Freischütz« von Friedrich Kind 116

Das Wappen der Familie von Weber.

EINLEITUNG.

Der gewaltige Aufschwung, dem gegen Ende des vorigen Jahrhunderts das geistige Leben in Deutschland nahm, spiegelt sich auch in der Tonkunst jener Tage wieder. Der klassischen Blütheperiode unserer Litteratur entspricht auch die klassische Zeit der Musik. Dieselbe Gedanken- und Stimmungswelt, dieselbe gesteigerte Gefühlsinnerlichkeit, die uns bei Goethe und Schiller entgegen tritt, finden wir auch in den Werken Mozarts und Beethovens, die beide wiederum auf Haydn als ihren künstlerischen Ahnherrn fussen.

Eine fast noch grössere Verwandtschaft aber, als die klassische Dichtkunst und Musik zeigen Poesie und Tonkunst der romantischen Richtung.

Die Hauptforderungen der »romantischen Schule«, die dem einseitig nüchternen aufklärenden Geist des 18. Jahrhunderts eine neue von Poesie durchtränkte Lebensauffassung entgegensetzte und sich die Aufgabe stellte, »die Einheit der Poesie mit dem Leben zu begreifen« und zu verkünden, wurde von den romantischen Tonsetzern besser erfüllt, als von den Dichtern dieser Schule. Lag doch von vornherein das stärkere Hervorkehren des tief innerlichen Gefühlslebens und vor allem der Zug zum Phantasievollen und Volksthümlichen der Musik besonders nahe. Ausserdem aber war die Musik gegenüber dem geschriebenen und gesprochenen Wort noch in manchem anderen Vortheil. Hinsichtlich der Form bedingt sie ihrer Natur nach stets eine grössere Gesetzmässigkeit als die Dichtung. Zudem wurzelten die musikalischen Romantiker mehr oder minder in der Formenweise der Klassiker und beherrschten diese vollständig. Schon dadurch wurden sie vor so masslosen Ausschreitungen aus den Schranken ihrer Kunst bewahrt, wie sie die romantischen Schriftsteller, die im Grunde genommen nur unfertige Nachzügler der Sturm- und Drangperiode waren, leider nur zu oft aufweisen.[1])

Auch hatte die Musik mit den ethischen Schattenseiten der Romantik so gut wie nichts zu thun. Gerade das, was den Verfall der »romantischen Schule« herbeiführte, die widerliche Lehre von der Emancipation des Fleisches und die katholisirenden Neigungen der Novalis, Haller, Friedrich Schlegel und Adam Müller, die in eine Verherrlichung des Jesuitismus und eines

religiösen absolutistischen Zukunftsstaats hinausliefen, kam für musikalische Zwecke überhaupt nicht in Frage.

Die Tonkunst hielt sich nur an das Gesunde der Romantik und hat deshalb bis auf den heutigen Tag nicht nur nichts von ihrer Lebenskraft eingebüsst, sondern sogar in Bezug auf die neueste Entwicklung der Musik den wesentlichsten Einfluss geübt. Die gesammte moderne Musik, auch der sogenannte Neuklassicismus von Brahms und seinen Nachfolgern nahm von der romantischen Musik ihren Ausgangspunkt.

Der erste grosse Meister nun, der in epochemachender Weise diese neue Richtung einführte, war Carl Maria von Weber, ein Zeitgenosse des letzten grossen Klassikers, Beethovens. Bei keinem anderen Meister, auch nicht bei Spohr und Schubert, die zu gleicher Zeit zur Romantik hinneigen, lässt sich der Uebergang aus der klassischen zur romantischen Richtung so deutlich erkennen, wie bei diesem Künstler.

Die engere Verbindung der Kunst mit dem Leben hat Niemand vollkommener verwirklicht, als er. Bot er ja selbst doch das Bild lebendigster Frische und anregendster Verbindung mit der stets wechselnden Wirklichkeit der Aussenwelt. Und reich an Wechsel gestaltete sich diese Welt zu seiner Zeit. Wie auf dem Gebiete der Poesie war auch in der Wissenschaft, in der Geschichtsforschung, der Theologie und Philosophie ein neues Leben erwacht. »Das Mittelalter mit seinen Gesängen und Gestalten wurde wieder lebendig. Eine neue deutsche bildende Kunst erstand, eine neue Ordnung der Gesellschaft, als deren Grundlagen Humanität und Freiheit galten, bahnten sich an und das Joch der Napoleonischen Fremdherrschaft wurde abgeschüttelt. Diese Zeit war Webers Zeit. Er gehört in das Kulturbild der zehner und zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts als ein wesentlicher Zug, als ein Ton, durch welchen andere erst sich zur vollen Harmonie ergänzen.«[2])

Auf rein musikhistorischem Wege lässt sich dieser Künstler schwer begreifen. Er ist ganz anders geartet als die übrigen grossen Meister seiner Zeit. Das lag zum Theil schon in dem abweichenden Entwicklungsgange begründet, den Weber nahm.

Seine ersten Jugendeindrücken verdankte er nicht einer ausschliesslich musikalischen Anregung, sondern der Bühnenwelt. Das Theater und Alles, was damit zusammenhängt, bestimmte die künstlerische Zukunft des Knaben, mochte er Musiker, Maler oder Dichter später werden. Es ist dies ganz analog dem Beispiele Richard Wagners, der ebenfalls aus einer theaterliebenden Familie stammend dem Theater in der Jugend die stärksten und bedeutungsvollsten Eindrücke verdankte. Durch den intimen Verkehr mit dieser Welt des schönen Scheins wurde naturgemäss der ästhetische Sinn des Knaben für alle die vielfachen Reize und Wirkungen der Bühne früh geschärft. Durch das Theater und das zu jener Zeit damit verbundene Wanderleben der väterlichen Truppe gewann er seine frühreife Bildung, die nicht äusserlich angelernt, sondern innerlich erworben war. »Mit 20 Jahren mochte er mehr Erfahrungen gesammelt haben, als mancher Künstler der alten Schule bis an seinen Tod erworben hatte.«[3]) Weber war nicht mehr ein Musiker, der nur dieses sein Fach von Grund aus kannte, sondern ein Mann der Welt, dessen Musikerthum nur einen, wenn auch den wichtigsten Theil seiner umfassenden Bildung ausmachte und mit dieser zu einem Ganzen unlöslich verschmolz.

EUTIN. *(Naturzeichnung von W. Heuer.)*

JUGENDJAHRE.

Dass sich in Weber zwei fast gleich prägnant ausgesprochene Talente für die Bühne und für die Musik so glücklich vereinigt finden, erklärt sich daraus, dass schon seine Vorfahren diese doppelte Leidenschaft für Theater und Musik besassen. Die Familie Webers leitete ihren Ursprung von einem aus Ober-Oesterreich stammenden, reichbegüterten Doktor beider Rechte Joh. Baptista W. her. Später, in den Wirren des österreichischen Erbfolgekrieges verlor die Familie ihren Grundbesitz, und die Mitglieder derselben sahen sich gezwungen, in die Dienste grösserer oder kleinerer Herren zu treten. So taucht um das Jahr 1750 ein Fridolin von Weber als Amtmann des Freiherrn von Schönau in Zell bei Freiburg im Breisgau auf. Dieser widmete sich in seinen Mussestunden dem Geigen- und Orgelspiel. Der ältere seiner beiden Söhne, Fridolin, wurde der Vater von Mozarts Gattin, Constanze Weber, der jüngere, Franz Anton, der Vater unseres Meisters. Beide Brüder hatten vom Vater das musikalische Talent geerbt; Franz Anton spielte nicht nur Violine, sondern mit besonderer Passion auch Kontrabass.

Es war ein überaus abenteuerlicher Mann, der Vater Carl Marias. Kavalier, Künstler, Spekulant und Charlatan vereinigten sich in seinem Wesen. Dabei war er masslos eitel und grossthuerisch. Mit Vorliebe legte er sich Titel bei, die ihm nicht zukamen. So nannte er sich bald Major, bald Kammerherr, während er es in Wahrheit nur bis zum Lieutenant und auf kurze Zeit zum Kammerrath gebracht hatte. Er war ein unruhiger Geist, der es nirgends lange an einem Orte aushielt und zu seinem und seiner Familie Unglück aus Leichtsinn oder falschem Ehrgefühl die schnell erworbenen sichern Anstellungen meist ebenso schnell wieder verlor. Am Kriegshandwerk mochte er kein Gefallen mehr finden, nachdem er in der Schlacht bei Rossbach leicht verwundet wurde. Der Lieutenant v. Weber quittirte den Dienst, erheirathete sich mit der Tochter seines Vorgängers die Stellung

eines Kammerraths im Hildesheimischen. Doch da er die Geschäfte immer mehr vernachlässigte, so verlor er nach zehn Jahren diese schöne Stellung. Im Jahre 1773 verliess er Hildesheim und brachte als wandernder Theaterdirektor möglichst rasch das grosse Vermögen seiner Frau durch. Später finden wir ihn als Musikdirektor in Lübeck und Eutin. Doch nirgends vermochte er sich zu halten. 1783 starb seine Frau, die ihm acht Kinder geschenkt hatte, in äusserster Noth. Von neuem ging der merkwürdige Mann auf die Wanderschaft. Er brachte seine Söhne Fritz und Edmund, die musikalische Begabung verriethen, 1784 nach Wien zum Altmeister Joseph Haydn. Dort lernte der fünfzigjährige Mann eine junge, erst siebzehnjährige Dame aus Bayern, Genofeva von Brenner kennen, die in Wien Musik studiren wollte. Schon im August 1785 heirathete er sie, und zog dann mit seiner jungen Gattin wieder nach Eutin, wo er die Stellung eines Stadtmusikus annahm. Am 18. Dezember 1786 genas seine Frau eines Knäbleins, das in der Taufe die Namen Carl Maria Friedrich Ernst erhielt. Schon im nächsten Jahre gab Franz Anton seine Stellung wieder auf. Zum grössten Schmerz seiner edlen, leidenden Gattin brachte er in Hamburg eine neue Theatertruppe zusammen und zog nun von da ab rastlos bis zu seinem hohen Alter durch Deutschland.

Webers Vater.
Nach einem Bilde der Leipziger „Illustrirten Zeitung".

Dass unter solchen Umständen von einer geregelten Erziehung des kleinen Carl keine Rede sein konnte, ist erklärlich. Auch kränkelte der Knabe viel, so dass er in Folge eines Leidens am rechten Bein erst mit vier Jahren das Gehen lernte und auch später auf dem rechten Fuss lahm blieb. Dies hinderte ihn in der Kindheit anfänglich, an den Spielen der Altersgenossen Theil zu nehmen und später erst, als sein elastisches Temperament die äusseren Hindernisse überwinden lernte, entwickelte sich sein frohgemuthes Wesen zu schöner Blüthe. Bald fand er denn auch an den Spielen mit gleichaltrigen Knaben lebhaftes Gefallen. Doch während sonst die Jugend sich meist im Freien tummelt, war für ihn der Platz seiner Thaten ein Anderer, nämlich das Theater. Dort führte der Directorssohn mit den Kindern der Schauspieler und Musiker seine Jugendspiele aus. »Nicht mit Knütteln und Gerten, sondern mit Schwertern, die mit Silberpapier beklebt waren, und pappnen Schilden, die Abends ihre Väter als Räuber und Helden führten, fochten sie ihre Knabenschlachten auf der Bühne aus. Die Coulissen, Maschinerien und Decorationen waren ihre Heimath. Der ganze Mechanismus der Technik des Bühnenlebens wurde so dem Knaben aufs innigste vertraut. Wie aber kein grammatisches Studium beim Erlernen einer Sprache die Lebendigkeit des von Jugend auf gehörten Worts ersetzen kann, so gewährte Weber diese absolute Geläufigkeit in allen Aeusserlichkeiten der theatra-

Webers Mutter.
Nach einem Bilde der Leipziger „Illustrirten Zeitung".

Webers Geburtshaus in Eutin (* = Geburtszimmer)
gez. v. H. Schuhmacher 1846.

lischen Praxis, die das Rechte ohne nachzudenken instinctiv treffen lässt, einen immensen Vortheil bei seinen Bestrebungen als dramatischer Componist, indem er für die bühnengerechte Wirkung seiner Ideen stets das Richtige traf und andererseits als Opernleiter ein Uebergewicht über Alle gewann, die nur einzelne Zweige des Bühnenlebens kennen gelernt hatten.«[4])

Weber als Kind.

Dass bei diesem innigen Verkehr mit dem leichten Schauspielervölkchen die moralische Entwickelung des Knaben nicht verdorben wurde, das verdankte er vor Allem seiner fein geeifer und tyrannische Clavierdrill des Vaters und seines älteren Halbbruders Fritz verdarben mehr, als sie nützten. Es wollte mit der Musik durchaus nicht vorwärts gehen; man versuchte es daher mit Unterricht im Zeichnen und Kupferstechen. Aber auch hier blieben nennenswerthe Resultate aus. Glücklicherweise fand der Knabe in Hildburghausen, wohin die Familie Weber 1796 kam, in dem Meiningischen Kammermusiker Joh. Peter Heuschkel einen Lehrer, der es weit besser als Vater und Bruder verstand, die musikalischen Anlagen des Knaben zu wecken und auf richtige Bahnen zu leiten. Wie Weber in seiner kleinen autobiographischen Skizze selbst berichtet, legte Heuschkel »den wahren festen Grund zur deutlichen und

bildeten Mutter, die mit unablässiger Liebe bemüht war, die natürlichen Anlagen seines Herzens und Geistes sorgsam zu pflegen. Des Vaters Lieblingsplan war es, aus Carl Maria ein musikalisches Wunderkind zu machen. Eine möglichst schnelle Ausbildung im Clavierspiel war daher das Hauptziel der väterlichen Erziehung. Doch der Ueber-

charaktervollen Spielart auf dem Claviere und zur gleichen Ausbildung beider Hände.« [5])

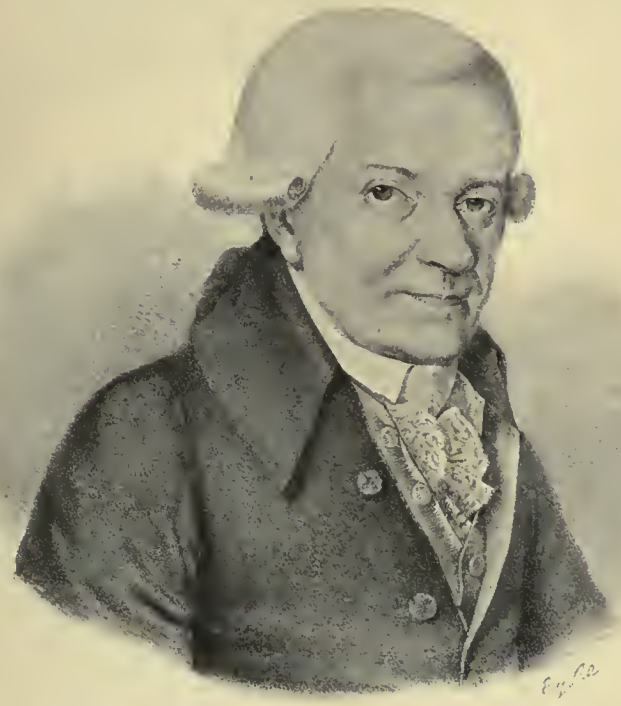
Im nächsten Jahre war er, wie einst Mozart, Kapellknabe in Salzburg und erhielt von Michael Haydn, des grossen Joseph Bruder, Unterweisung im Contrapunkt und Klavierspiel. Als Frucht dieser Studien erschienen die »Sechs Fughetten op. 1.« In dieser Zeit, am 13. März 1798 traf ihn auch der erste schwere Schlag seines Lebens. Seine Mutter starb; ein Lungenleiden hatte ihrem freudelosen Dasein ein Ende gesetzt. Was ihm diese Mutter gewesen war, das sagt er später selbst im 3. Kapitel seines Romanfragments: »Tonkünstlers Leben«: »Mein Vater kannte nur die Seligkeit, mit mir zu glänzen, fand Alles vortrefflich, was ich schuf, erhob mich in Gegenwart fremder Menschen an die Seite unserer ersten Künstler, und hätte so schonungslos das in jedem Gemüth liegende Bescheidenheits-Gefühl unterdrückt, wenn nicht der Himmel mir in meiner Mutter einen Engel beigesellte, der mich von meiner Nichtigkeit zwar überzeugte, aber doch den strebenden Funken, dem einst ein schönes Ziel nach hohen Anstrengungen verheissen sei, nicht unterdrückte, sondern nur auf seine rechte Bahn leitete.« »Nun starb meine gute Mutter, ohne einen Erziehungsplan gemacht zu haben, hatte ihr zartsinniges Rechtsgefühl sie den Weg gelehrt, mir Grundsätze einzuprägen, die ewig die Stütze meines Seins ausmachen werden.« [6])

Auch in Salzburg war ihm die rechte Ruhe und Zeit des Lernens nicht gegönnt; der Vater brachte ihn im nächsten Jahre nach München, wo Carl Maria in dem Sänger Wallishauser und dem Musiker Nepomuk Kalcher zwei ausgezeichnete Lehrer erhielt. Dem Letzteren verdankte Weber »die Herrschaft im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den vierstimmigen Satz.« Eine Reihe Tonschöpfungen entstanden, darunter sogar eine Oper, doch verbrannten diese Sachen alle auf räthselhafte Weise in Kalchers Wohnung, und das schien dem abergläubischen Knaben ein Zeichen zu sein, die Musik aufzugeben [7])

Er widmete sich der von Sennefelder erfundenen Kunst des Steindrucks. Carl Maria erfand eine bessere Presse und lithographirte bereits sein zweites Werk »Sechs Variationen für Clavier über ein Originalthema« selbstständig. Doch fanden Composition und namentlich der Stich auf Stein nicht den erwarteten Beifall der Kritik. Dadurch aber liessen sich Vater und Sohn noch nicht ganz entmuthigen; sie siedelten nach Freiberg über, um die Kunst des Steindrucks im Grossen zu betreiben. Hier lernten sie den Theaterdirector Ritter von Steinsberg kennen, der dem Knaben einen selbstverfassten Operntext: »Das Waldmädchen« zur Composition anbot. Um so lieber ging Carl Maria darauf ein, als er des Mechanischen im Lithographieren bereits überdrüssig wurde. So entstand dann die zweite Oper Webers »Das stumme Waldmädchen«, das am 24. Nov. 1800 in Freiberg ohne Erfolg aufgeführt wurde. Da auch die das Werk theils anerkennende, theils mässig tadelnde Kritik in den »Freiberger gemeinnützigen Nachrichten« von 1801 dem Vater Weber nicht gefiel, veröffentlichte er im Namen seines Sohnes eine Antikritik gegen die Freiberger Musikautoritäten, die natürlich nicht unerwidert blieb und zu einer heftigen Zeitungspolemik zwischen beiden Parteien führte. Da hierbei die beiden Weber den Kürzeren zogen, so war ihnen dadurch der Aufenthalt in Freiberg verleidet. Sie wandten sich wieder nach Salzburg, wo Carl Maria unter Michael Haydns Leitung die »Six pièces à quatre mains

op. 3« und seine dritte Oper »Peter Schmoll« schrieb. Trotzdem Michael Haydn und Concertmeister Otter in Salzburg das Werk überschwänglich lobten, erlebte es doch bei seiner Aufführung in Augsburg im März 1803 einen Misserfolg. Vor der Aufführung aber, noch im Jahre 1802, machte er mit seinem Vater eine Reise nach Norddeutschland.

Wichtiger als dass er in Hamburg sein erstes Lied »Die Kerze« schrieb und in Eutin den Verfasser der »Luise«, Joh. Heinr. Voss sich zum Freunde erwarb, ist der Umstand, dass sein inneres Geistesleben eine Wandlung durchmacht. Aus der Sphäre schülerhaften Unselbstständigkeit tritt er in die Periode der ersten selbstständigen Versuche, den eigenen Genius zu Worte kommen zu lassen. Auf diesem Läuterungsprozess, der aus dem Knaben einen Jüngling werden liess, bezieht sich auch folgende Stelle aus dem schon oben genannten 3. Kapitel seines »Tonkünstlers Leben«: »Mein Vater reiste mit; ich sah einen grossen Theil Europas, aber nur wie im Traum, denn ich sah durch fremde Augen. Ich bereicherte mein Wissen und gerieth, vorher ein blosser Empiriker, — auf theoretische Werke. Ich verschlang alle Systeme, vertraute blindlings der Autorität der grossen Namen, unter deren Beglaubigung sie in der Welt standen, — und — wusste nichts!«[8])



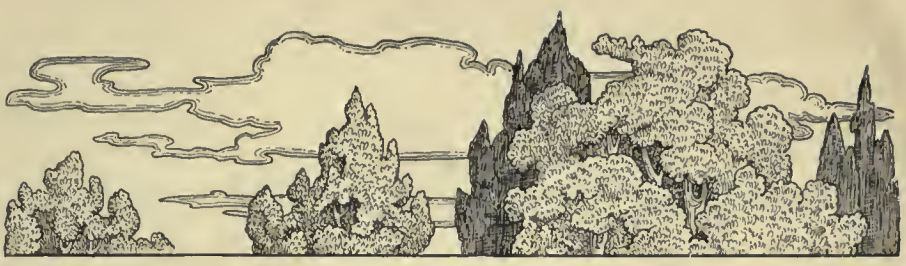
Aus der im gleichen Verlage erschienenen Haydn-Biographie von Leopold Schmidt. (Berühmte Musiker Bd. III.)

Eine weitere Folge dieses inneren Entwicklungsprozesses war die Erkenntniss seiner lückenhaften Ausbildung und der Wunsch an der Blüthestätte musikalischer Kunst seine Ausbildung zu vollenden. Auch sein Vater widersetzte sich dem nicht. Mochte er doch durch die Misserfolge der beiden Opern endlich selbst zur Einsicht gelangt sein, dass sein vergötterter Liebling noch recht gut einer weiteren Ausbildung bedürfe. So brachte er denn seinen Sohn nach der Augsburger Vorstellung des »Peter Schmoll« nach Wien, wo Carl Maria nicht wie seine beiden Halbbrüder bei Joseph Haydn, sondern bei dem damals im höchsten Ruhm stehenden Theoretiker,

Abt Vogler
Nach einem Stich von F. V. Durmer

Componisten und Orgelmeister Abt Vogler in die Schule kam. Zweifellos wäre Carl Maria in Joseph Haydns strengerer Zucht mit ernsterem Sinn für die klassischen Formen der Musik erfüllt worden, als bei Abt Vogler, der nicht frei von den Allüren eines künstlerischen Charlatans war. Immerhin konnte der Jüngling noch genug von diesem hochgelehrten Musiker lernen. Zum Pädagogen eignete sich Vogler vortrefflich. Er besass den der Geistlichkeit anerzogenen Sinn für Ordnung und Disciplin. Vermöge dieser Eigenschaften brachte er in seinen Speculationen über die musikalische Theorie grammatische Klarheit und Methode hinein. Zudem verstand er es vortrefflich, jungen Gemüthern durch sein würdevolles und vollendet urbanes Wesen als ein Hoherpriester der Tonkunst zu erscheinen, dessen Aussprüche den Stempel unfehlbarer Wahrheit trugen. Für unseren Weber wurde Vogler noch dadurch besonders wichtig, dass er Nationalmelodien sammelte und seinem Schüler von der hohen Bedeutung und dem Werth derselben zu überzeugen wusste. Vogler erkannte mit richtigem Blick, dass Webers musikalische Begabung in Folge der überhasteten, ziellosen Erziehung des eitlen Vaters in die dringendste Gefahr kam, sich ins Dilettantische zu verlieren. Mit dem selbstständigen Componiren war es daher zunächst ganz aus und nur mit dem Lernen musste sich Weber bei Vogler begnügen. Ein Jahr widmete er, wie er in der autobiographischen Skizze selbst schreibt, »dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke grosser Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten.« Franz Anton scheint sich während dieser Zeit in Augsburg und Salzburg aufgehalten zu haben. Jedenfalls war der Jüngling in Wien zum ersten Mal allein. Mit seinem um 8 Jahre älteren Mitschüler Gänsbacher, einem kräftigen Tyroler, der früher Offizier gewesen war, schloss er eine Herzensfreundschaft. Dieser führte ihn in das flotte Wiener Leben ein. Wein, Weib und Gesang war die Parole des lebenslustigen Dioskurenpaares. Der Liebe Lust und Leid lernte der 17jährige Weber zum ersten Male kennen und nur ungern verliess er Wien, als ihm Vogler 1804 die Kapellmeisterstelle am Breslauer Stadttheater verschafft hatte.

Joh. Gänsbacher
Nach einer späteren Photographie.



STURM- UND DRANGPERIODE.

In Breslau hatten kunstbegeisterte Bürger 1797 auf Actien das »National-Theater« gegründet, das von einer aus mehreren Personen bestehenden Direction geleitet wurde. Als Weber hinkam, führte Prof. Rhode, der Freund Lessings und Lehrer an der Kriegsschule, den Vorsitz in der Direction. Dieser blieb Weber dauernd zugethan, selbst dann noch, als Zerwürfnisse mit den übrigen Mitgliedern des Directoriums zum Bruch mit Weber führten.

Eine wichtige Epoche begann für Weber in Breslau. Zum ersten Male lernte er das Ineinander von Musik und Scene praktisch kennen. Bald gewann er die Ueberzeugung, dass der Operndirigent nicht nur das Orchester, sondern auch die scenischen Vorgänge zu leiten habe, wenn er möglich stilvollendete Vorstellungen erreichen wollte, eine Anschauung, die er bei seinen Opernleitungen in Prag, Dresden, Berlin, Wien und London mit grösstem Nachdrucke stets in die That umsetzte. Er wurde dadurch der erste Opernkapellmeister im modernen Wagner'schen Sinne.

Sofort nach seiner Ankunft änderte er die Orchesterordnung. Waren bisher die Blasinstrumentisten um den Dirigenten postirt und erst hinter diesen die Vertreter des Streichquartetts, so kam das Streichquartett jetzt vorn beim Kapellmeister zu sitzen und dahinter die Bläser. Diese Neuordnung, die in der Folge an allen Bühnen üblich wurde, erweckte bei Musikern und Publicum eine gleich starke Opposition. Eine andere Neuerung rief bei den Betheiligten nicht geringeres Missfallen hervor. Es betraf dies die Proben für Novitäten. Weber führte die moderne Reihenfolge von Einzelproben, Soloensemble- und Setzproben, von vollständigen Darstellungs- und mehreren Generalproben ein. Hierbei aber entwickelte sich jenes organisatorische Regietalent Webers, das ihm später bei der Neugestaltung der deutschen Oper in Prag und Dresden so sehr zu statten kam. Dass freilich die ersten derartigen Versuche eines 18jährigen Jünglings noch Mängel aufwiesen, bedarf kaum besonderer Bestätigung. In jugendlichem Feuereifer ging er vielfach zu rücksichtslos und zu wenig diplomatisch gegen den eingesessenen Schlendrian der Opernverwaltung vor. Das machte böses Blut, Musiker und Sänger klagten wegen Ueberanstrengung; bei seiner musikalischen Direction tadelten selbst seine Freunde die zu schnell genommenen Tempi, wodurch der

gesangliche Part zu leiden hatte, und die wenig discrete Begleitung der Sänger. Erhöhung der Gehälter guter Künstler und Bevorzugung guter Werke, die aber keine günstigen Kassenrapporte lieferten, führten zu Differenzen mit der Direction. Alles dies machte seine Stellung unbehaglich. Im Uebrigen führte er ein flottes, leichtes Leben, wie er es in Wien bereits kennen gelernt hatte. Wichtig für ihn war die Freundschaft mit dem Universitätsmusikdirector Fr. Wilhelm Berner und dem Pianisten Klingohr. Beide stellten als Clavierspieler zwei verschiedene Richtungen dar, Berner strebte nach Originalität auf Kosten natürlicher Akkordfolgen, Klingohr vertrat die hergebrachte solide alte Schule, zu ihnen gesellte sich nun Weber, dessen musikalische Vorzüge hauptsächlich im Reichthum eigenartiger Ideen auf Kosten der künstlerischen Rundung und Form lagen. Als Clavierkünstler übten die Drei gegenseitig den günstigsten Einfluss auf einander; insbesondere das freie Phantasiren, das Webers staunenswertheste Seite seiner pianistischen Thätigkeit wurde, pflegten sie gemeinsam. Dieser freundschaftlichen gegenseitigen Anregung verdankte Weber die geistige Reife seines Clavierspiels.

Einmal rettete ihm Berner auch das Leben. Durch einen unglücklichen Zufall hatte Weber Salpetersäure statt eines Schluckes Weins zu sich genommen. Nur Berners Anwesenheit und rechtzeitige Belebungsversuche verhinderten ein grösseres Unglück. Seine schöne Gesangsstimme aber büsste er für immer ein und erst nach zwei Monaten war seine Gesundheit wieder hergestellt. Da Württemberg auf seinem Schlosse Karlsruhe in Schlesien ihm und seinen Vater im Herbst 1806 ein Asyl anbot.

Weber ca. 18 Jahre alt.
Nach d. Gemälde v. Jos. Lang, gestochen v. J. Neidl.

Weber erhielt von dem kunstbegeisterten Fürsten den Titel eines »Musikintendanten«. Er fand an dem kleinen Hofe Alles, was ein Künstler sich nur wünschen konnte, die volle Würdigung von Seiten seines hohen Gönners, sorgenfreie Existenz, tüchtige Kunstgenossen, ein hochgebildetes und ihm von vornherein gewogenes Publikum, freie Musse zum Schaffen und Gelegenheit, das Geschriebene mit der Hofkapelle sofort gut aufführen zu können. Daher war er hier auch fleissiger als in Breslau, wo nur die »Ouverture zu Turandot« und einige Stücke zum Rhode'schen Operntext »Rübezahl« entstanden waren. In Karlsruhe componirte er Variationen für die Alt-Viola, ein Concertino für Horn, seine beiden einzigen Symphonien und Claviervariationen über »Vien qua Dorina bella«. Leider wurde die Hofhaltung in Karlsruhe bald aufgelöst, als der Herzog zur preussischen Armee abreiste, um gegen Napoleon mitzukämpfen. Doch hatte er insofern für das weitere Fortkommen Webers gesorgt, als er diesen seinem Bruder, dem Prinzen Ludwig von Württemberg als Geheimsecretär empfahl. Auf eine musikalische Anstellung aber inzwischen einige tüchtige Kräfte der Oper hinter seinem Rücken entlassen waren, so nahm er tief gekränkt seinen Abschied.

Ohne Aussicht auf Erwerb, niedergedrückt durch Schulden, dazu noch die Sorge um seinen Vater, der in Breslau wieder bei ihm lebte, war er froh, als bei der drohenden Kriegszeit der preussische General, Herzog Eugen von

war in jener unsicheren Zeit politischer und kriegerischer Wirren jede Aussicht genommen.

Im Sommer 1897 traf Weber in Stuttgart ein, wo er die drei letzten und bedeutungsvollsten Jahre seiner Entwickelungsperiode zubringen sollte. Die Erfahrungen, die er hier sammelte, reiften den etwas leichtsinnigen Jüngling zum Manne, der nach der Stuttgarter Zeit das Schwankende, Problematische von seinem Wesen für immer abgestreift hatte.

Ganz eigener Art waren die Obliegenheiten, die seiner in Stuttgart warteten. Geschäften, von denen er bisher nicht die geringste Ahnung hatte, musste er vorstehen. Buch und Rechnung über den jeder Ordnung und Stetigkeit entbehrenden prinzlichen Haushalt hatte er zu führen und für die Verschwendungssucht seines Herrn musste er um jeden Preis die Mittel herbeischaffen. Er hatte Gläubiger zu vertrösten, neue Credite gegen Wucherzinsen zu eröffnen und schliesslich zwischen dem Prinzen und dessen Bruder, dem despotischen König Friedrich, der meistens die Schulden des Prinzen bezahlen musste, zu vermitteln.

Von den Mühsalen dieser undankbaren Aufgaben suchte er Erholung im üppigen Lebensgenuss. Er hielt sich Diener und Reitpferd, zechte mit den Cavalieren und Offizieren und hatte nahe Beziehungen zu den Damen der Hofbühne. Für die reizende Schauspielerin Gretchen Lang arrangirte er auf seine Kosten Landparthien und Festvorstellungen, bei denen die Frauenrollen von Männern gespielt wurden und umgekehrt die Frauen Hosenrollen übernahmen. Wurden schon durch diese kostspieligen Vergnügungen seine Verhältnisse mehr und mehr zerrüttet, so schwand für ihn jede Aussicht, aus den Schulden herauszukommen, als eines schönen Tages sein Vater von Karlsruhe ihm nachgereist kam und sich häuslich bei ihm niederliess. Doch Schulden machen war in der Sphäre, in der Weber verkehrte, an der Tagesordnung und so fügte er sich denn mit der Skrupellosigkeit eines Cavaliers in das Unabänderliche seiner Lage. Doch auch seine guten Seiten hatte der Stuttgarter Aufenthalt. Viele tüchtige Männer lernte er kennen, die ihm an Bildung weit überlegen waren. Sein Ehrgeiz regte sich, er las unter des Bibliothekars Lehr Leitung auf der Königlichen Bibliothek philosophische Werke von Kant, Wolff und Schelling und vervollständigte so seine allgemeine Bildung. Auch in musikalischer Beziehung schlummerten seine Talente nicht ganz. Den Kindern seines prinzlichen Herrn gab er Clavierunterricht, und das wurde Anlass zu mehreren Claviercompositionen. Ferner schrieb er die Musik zu dem Rochlitz'schen Gedichte: »Der erste Ton.« Einen ganz ausgezeichneten Künstler und Menschen lernte er in dem Hofkapellmeister Danzi kennen, der vom fördersamsten Einfluss auf Weber war. Durch Danzi wurde er zuerst auf die Bedeutung des Gesanglichen und Rhythmischen für die Instrumentalmusik hingewiesen, das bekanntlich einen Hauptreiz von Webers späteren Schöpfungen bildet. Eine andere wichtige Bekanntschaft machte er in dem Opernlibrettisten Carl Hiemer. Er veranlasste ihn, den Text seiner alten Oper »Das Waldmädchen« umzuschmieden. So entstand das Libretto zur »Silvana«, das Weber auch in Stuttgart noch componirte. Im Stuttgarter Hoftheater sollte sie aufgeführt werden; schon waren Proben dafür angesetzt, als plötzlich am 9. Februar 1810 Weber Abends im Theater auf Befehl des Königs verhaftet wurde. Er war in den Verdacht gerathen, Conscriptionspflichtige gegen Bestechung durch die ihnen gewährte Scheinanstellung im

prinzlichen Hofhalt dem Kriegsdienst entzogen zu haben. Da ihm aber eine wissentliche Schuld nicht nachzuweisen war, die Untersuchung vielmehr den wahren Schuldigen, den Prinzen Ludwig, blos zu stellen drohte, so liess der König, um einen Eklat zu vermeiden, den Prozess fallen, den Gefangenen aber nebst seinem Vater für immer des Landes verweisen. So schloss die dreijährige Stuttgarter Periode mit einer Katastrophe, die, so peinlich sie zunächst war, doch in ihren Folgen das Gute haben sollte, dass unser Tondichter der Kunst von Neuem und für immer zurückgegeben wurde. Die sechszehntägige Gefängnisshaft, die den trüben Abschluss der Stuttgarter Zeit bildete, bewirkte auch eine heilsame Umwandlung in seinem gesammten Wesen. Aus dem unreifen Jüngling, der, »halb Cavalier, halb Künstler, heute seinen Freiherrntitel für sein höchstes Gut hält und morgen seinem Genius die Sünde abbittet, der ohne Selbstrechenschaft und mit schwacher Selbstkritik auf den Pfaden zerfahrenen Künstlerthums wandelt«[9]), war ein gereifter Mann geworden, der nun mit ernstem Willen und ruhiger Klarheit sein Lebensziel fest ins Auge fasste.

WERKE DER ENTWICKLUNGSPERIODE.

Webers gesammtes Kunstschaffen, mag es sich auf noch so verschiedenen Gebieten bewegen und noch so scharfe Gegensätze im Einzelnen aufweisen, hat den gemeinsamen Zug einer möglichst sinnfälligen, unmittelbaren Wirkung auf die Hörer. Weber bildet schon aus diesem Grunde den schärfsten Gegensatz zu den Klassikern, die unbekümmert um das Getriebe ihrer Umgebung und um den Beifall ihrer Zeitgenossen Werke für die Ewigkeit schufen. Anders Weber, der nicht der echte Sohn eines Theaterprincipals hätte sein müssen, wenn er nicht von frühester Jugend an, seinen Blick für den Zusammenhang von Bühnenerfolgen und ihren Ursachen geschärft hätte. Das Studium des Publikums und seines Geschmacks, das für Schauspieler und Virtuosen so wichtig ist, ergab sich für den Knaben bei seinem intimen Verkehr mit dem Theater ganz von selbst. Dadurch gewann er jene noch nicht dagewesene Sensibilität, die den geheimsten Regungen des herrschenden Zeitgeistes nachzuspüren verstand und dessen Eindrücke auf seine Seele sich in Töne umsetzten. Wir erinnern nur an seine Freiheitsgesänge, in welchen der helllodernde Patriotismus des Volks seinen überwältigendsten Ausdruck fand. Freilich gehörte dazu die Kraft und Begeisterung eines Genies. Nur da, wo dieses bei Weber voll und ganz seines Amtes waltete, hat er fascinirende Wirkungen nicht nur auf seine Zeitgenossen, sondern auch auf die Nachwelt ausgeübt. Mitunter auch hat er, wie jeder grosse Meister, nur Conventionelles geschrieben, das weniger seiner schöpferischen Begeisterung, als vielmehr geschäftlichen oder dienstlichen Verpflichtungen seine Entstehung verdankte. Diese Werke sind heutzutage veraltet und haben manchmal sogar kaum ein historisches Interesse. Sie kommen für unsere Zwecke hier nicht weiter in Frage.

Doch ausser der Wechselwirkung der Kunstschöpfungen mit dem Zeitgeist, lässt sich noch ein zweiter principieller Gesichtspunkt erkennen, der sich wie ein rother Faden durch einen grossen Theil seiner Werke hinzieht, das ist das dramatische Wesen in seiner Musik. Die Mehrzahl seiner Instrumentalcompositionen und Lieder können als Vorarbeiten zu seinen grossen Bühnenwerken betrachtet werden. In diesem aber gipfelt Webers höchste Meisterschaft. Durch das glänzende Dreigestirn »Freischütz«, »Euryanthe« und »Oberon« wurde er der Begründer der romantischen Oper.

Die ersten Anfänge in den verschiedenen Compositionsgattungen, die Weber im Laufe seines Lebens pflegte, Concert- und Kammermusik, Gesänge, Cantaten und Opern begrüssen wir bereits in seiner Jugendperiode. Ueberblicken wir die Werke dieser Epoche, so fällt uns das Zurücktreten der strengen Formen gegenüber den leichteren, freieren als ein vom Herkömmlichen abweichender Zug auf. Statt Sonaten, Trios, mit denen sonst die zunftmässigen Musiker ihre Compositionsthätigkeit zu eröffnen pflegten, hat Weber Variationen, Salon- und Bravourstücke geschrieben und ausserdem etwas ziel- und planlos im Gebiete des Concerts, Quartetts, der Sinfonie und der Oper herumexperimentirt. Die chronologische Aufeinanderfolge der einzelnen Compositionen lässt den Mangel einer methodisch fortschreitenden Entwicklung nur zu deutlich erkennen. Bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen tragen die Arbeiten dieser ersten Periode unseres Künstlers ein noch unselbständiges Gepräge.

Das erste Werk, das der Vater Carl Marias 1798 veröffentlichen liess, sind jene »Sechs Fughetten« op. 1, die beim ersten Unterricht Michael Haydns entstanden waren; sie haben keine andere Bedeutung, als dass sie des Knaben Vertrautheit mit dieser Form bekunden. Das Gleiche gilt auch von den nächsten Arbeiten, den »Variationen fürs Clavier über ein Originalthema« op. 2 und den »Six petites pièces faciles à quatre mains« op. 3. Einen kleinen Fortschritt zeigen die Variationen über ein Thema aus Voglers Ballet »Kastor und Pollux« op. 5, die während der Studienzeit bei Vogler entstanden. Der Reichthum der Clavierfiguren ist grösser geworden und auch ein Streben nach selbständigerem Ausdruck ist hier schon wahrzunehmen, so namentlich in der durch schöne Stimmführung ausgezeichneten zweiten Variation, sowie in der schwermüthigen fünften in Moll. Die folgenden Variationen über eine Arie aus Voglers »Samori« op. 6 und über »Vien quà, Dorina bella« op. 7 enthalten nicht wesentlich Neues. Im Allgemeinen lässt sich über Webers sämmtliche Variationenwerke sagen, dass sie auf den äusserlichen Effect berechnet sind, und dass demgemäss das Bravourmässige vorherrscht. In der Regel folgen auf das Thema einige virtuose »Veränderungen«, die durch einen oder zwei langsame Abschnitte im Charakter eines kleinen Stimmungsbildes, eines Trauermarsches oder Chorals wirkungsvoll unterbrochen werden. Für Webers compositorische Ausbildung aber haben diese Arbeiten in der Variationenform insofern Bedeutung, als gerade hierdurch sein Erfindungsreichthum an neuen, eigenartigen Tonfiguren und Klangeffecten vergrössert wird und dadurch auch die Entwicklung seines tonmalerischen Vermögens mitbefördert wurde. Besser als die genannten Werke war das op. 9, »Thème original varié pour le pianoforte.« Die Mannigfaltigkeit der Tongruppierungen ist grösser geworden. Auch tritt in der 4. Veränderung zum

ersten Male ein spanischer Tanzrhythmus, der ja in Webers Compositionen noch eine so grosse Rolle spielen sollte, uns entgegen; eine kleine Phantasie enthält die 6. Veränderung. Geradezu eine Perle in der gesammten Clavierlitteratur bilden aber die »Six pièces à quatre mains« op. 10. Dieses seinen beiden kleinen Schülerinnen, den Prinzessinnen Marie und Amalie von Württemberg 1809 gewidmete Werk fesselt bei aller Einfachheit durch seinen Ideenreichthum und durch die abgerundete Form.

Deutlich merkt man hier Danzis Einfluss in Bezug auf gesanglichen und rhythmischen Ausdruck. Zum ersten Male entfaltet Weber jenen lieblichen Melodienzauber, der von nun an einen Hauptreiz in seinen Werken bilden sollte. Wie der Gesang am innigsten in dem 5. Stück, dem Adagio sich austönt, so gewinnt der Rhythmus charakteristischen Ausdruck in der »Mazurka« und in der letzten Variation von No. 3, wo ein punktierter Rhythmus streng durchgeführt wird. Noch beliebter als diese graziöse Schöpfung waren eine Zeit lang das »Momento capriccioso« op. 12, eine Concertetüde und die »Grande Polonaise« op. 21, die jetzt etwas veraltet erscheint.

Neben diesen Claviercompositionen sind auch für andere Instrumente einige Solostücke in dieser Zeit entstanden, die für ausgezeichnete Mitglieder der Karlsruher Hofkapelle geschrieben wurden. Das interessanteste Stück ist ein »Concertino für Horn,« das 1806 componirt, später 1815 zu München umgearbeitet wurde und nur in dieser Fassung erhalten geblieben ist. Seinen Ruhm verdankte es einer Cadenz, in der vom Bläser zu dem geblasenen Ton noch ein zweiter gesungen wird; zu diesen gesellen sich dann noch aus acustischen Gründen ein dritter und vierter Ton hinzu. Ferner sind hier noch »Sechs Variationen,« sowie ein »Andante u. Ungar. Rondo« für die Alt-Viola zu nennen, für Cello ein »Potpourri mit Orchesterbegleitung« op. 20 und für Geige mit Clavierbegleitung »Neun Variationen« op. 22. Diese und ähnliche Arbeiten späterer Zeit haben für uns nur noch eine Bedeutung im Hinblick auf Webers künstlerische Entwicklung. Er erhielt durch sie die genaue Kenntniss dessen, was auf den fraglichen Instrumenten zu leisten möglich war. Nachdem er sich mit dem Wesen und den Eigenthümlichkeiten dieser Instrumente durch solche Studien vertraut gemacht hatte, gewann er erst für seinen Orchestersatz jenes moderne Colorit und Ausdrucksvermögen, das wir in seinen Meisterwerken noch heute so sehr bewundern. Aus der Stuttgarter Zeit rührt auch ein »Quartett für Clavier Geige, Bratsche und Cello« in B-dur her. Es hat die üblichen vier Sätze und gemahnt in seiner freundlichen Grundstimmung an Haydn. Im Grunde genommen ist es aber keine Kammermusik. Statt organischer Entwicklung gewahren wir nur eine bunte Reihe melodischer und modulatorischer Einzelheiten. Die Form ist nur äusserlich gewahrt.

Durchaus unsymphonisch sind auch die beiden einzigen in Cdur stehenden Symphonien, die Weber für die Karlsruher Hofkapelle schrieb. Beide Arbeiten sind schnell hingeworfen und tragen den Stempel der Gelegenheitscompositionen an sich. Polyphone Setzkunst und tiefere motivische Arbeit fehlt hier so gut wie ganz. Dagegen enthalten sie concertmässige, dankbare Aufgaben für einzelne Instrumente, insbesondere für Oboe und Horn, die in Karlsruhe gut vertreten waren. Auch sie haben einen echt Haydnschen, freundlichen Charakter, der bei der 1. Symphonie, namentlich im Scherzo und Finale und bei der 2. Symphonie im ersten Satze am glücklichsten sich geltend macht.

Doch nur zu deutlich zeigen alle anderen Sätze ähnlich wie bei dem Quartett, wie fern unserem angehenden Meister diese strengeren Instrumentalformen lagen. Die Geschlossenheit des thematischen Processes ist aufgegeben und das lockere Band der blossen Gedankenassociation an die Stelle getreten. Die Reflexion, die poetische Idee beginnt hier bereits über den rein musikalischen Inhalt zu dominieren. Zugleich mit dieser auf Illustration einzelner Stimmungen und Gedanken berechneten Musik lässt sich ein unablässiges Streben nach Bravour und farbenreichen Orchesterglanz erkennen. Weber half die Kammer- und Symphoniemusik in die Salon- und Virtuosenmusik hinüberleiten und wurde so der Vorläufer der Chopin, Berlioz, Liszt u. A.

Dass Webers Lieder heutzutage leider sehr wenig zu Gehör gelangen, mag darin seinen Grund haben, dass die Errungenschaften, welche das Lied in den letzten sechs Jahrzehnten aufzuweisen hat, die einer älteren Epoche angehörenden Gesänge Webers verdrängt haben. Jener überschwänglichen Blüthenpracht Schuberts vermochten die bescheideneren Erzeugnisse der Weber'schen Muse nicht Stand zu halten. Auch das Mendelssohn'sche und vor allem das Schumann'sche Lied, von R. Franz und J. Brahms ganz zu schweigen, hat volleren, bestrickenderen Klang für das moderne Ohr, als jene auf einfacher harmonischer Unterlage basierenden, sentimentalen und naiven Weisen Webers [10]). Bedenkt man aber, dass diese Gesänge zu einer Zeit erschienen, wo Beethovens Lieder entweder noch nicht entstanden, oder doch noch völlig unbekannt geblieben waren, dann sind die Fortschritte, die Webers Lieder gegenüber den damals gangbaren, lyrisch bescheidenen Gesängen eines Joh. P. A. Schulz, Reichardt, Himmel u. A. zeigen, doch gross genug, um zu allen Zeiten eingehend gewürdigt zu werden. Weber war auch auf diesem Gebiete ein absoluter Neuerer. Das dramatische und volksthümliche Element brachte er zum ersten Male im Kunstliede zum Ausdruck. Der scenische Charakter ist vielen Liedern geradezu aufgeprägt. Sie verlangen mitunter vom Hörer, dass er sich eine Situation zurecht macht. Oft auch regt Weber nicht nur die Empfindung eines Gedichts an, sondern er setzt sich gleichsam selbst in andere Charactere hinein und äussert sich in deren Sinne. Viele Gesänge wurden auch direct als Einlagen in Theaterstücke componirt. Einen gleichfalls epochemachenden Einfluss auf die Kunstmusik hatte das volksthümliche Element in Webers Gesängen. Herder hatte zuerst auf das Volkslied als auf die Grundlage aller echten Dichtung in seinen »Stimmen der Völker in Liedern« hingewiesen und jener oben erwähnte Lüneburger Peter Schulz hatte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum ersten Male »Lieder im Volkston« geschrieben. Doch blieb dieser Versuch vorläufig vereinzelt, ja für den guten gebildeten Musiker galt es im Allgemeinen um die Wende des Jahrhunderts noch für unwürdig, Volkslieder zu componieren und W. H. Riehl erinnert an das noch im Jahre 1802 gefällte Urtheil des gelehrten Musikhistorikers Forkel: »Diejenige Melodie, die von Jedermann sogleich nachgesungen werden kann, ist von der gemeinsten Art.« [11]) Das änderte sich aber schnell, als Weber kam, der in dieser Beziehung das reine Gegenstück zu seinem romantischen Collegen Spohr bildete. Durch Abt Vogler war Weber auf das Studium der Volksmelodien hingewiesen und diesem Studium verdankte er die Kunst, das Volksthümliche in unerreichter Weise zu treffen. Freilich zur vollen Entfaltung kamen diese beiden Eigenthümlichkeiten, der dramatische und

volksthümliche Zug erst in der Blüthezeit Weber'scher Liedcomposition, die in die Periode zwischen »Abu Hassan« und »Freischütz« fällt. In der Frühzeit von Webers Schaffen auf vocalem Gebiete finden wir diese Merkmale noch nicht recht ausgesprochen, wiewohl es schon hier nicht ganz an hoffnungsvollen und bedeutsamen Anfängen fehlt. Die Texte zu Webers Liedcompositionen rühren, abgesehen von den Volksliedern meist von unbedeutenden Dichtern her, wie Gubitz, Kannegiesser, Müchler und Andere, doch sind auch Gedichte von Tieck, Herder, Bürger, Mattheson, Schenkendorf und Voss componirt und Körners »Leyer und Schwert« entnahm er sogar zehn Gedichte. Im Allgemeinen aber hat man doch den Eindruck, als ob der Zufall ihm die Texte in die Hand gespielt hätte. Spitta ist der Ansicht, [12]) dass die geringe Berücksichtigung der romantischen Lyriker von Seiten Webers darin ihren Grund haben mag, dass »das Dramatische eine ihrer schwächsten Seiten war, Weber dagegen Dramatiker vom Wirbel bis zur Sohle war. In dieser Eigenschaft konnten ihm die Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano und ihre Gefolgschaft nichts nützen«.

Die Reihe seiner Gesänge eröffnet das anspruchslose einstimmige Liedchen: »Die Kerze«, es entstand auf jener denkwürdigen Reise vom Jahre 1802. Zwei allerliebste kleine Terzette ohne Begleitung schrieb er um Neujahr 1803: »Ein Gärtchen und ein Häuschen drin wünscht' ich schon lange mir« und »Mädchen, ach meide Männerschmeicheleien«. Beide athmen Haydn'schen Frohsinn, und ganz besonders das Letztere, das in der Mahler'schen Bearbeitung von Webers »Pintos« eine Hauptnummer bildet, darf als ein Canon von unvergänglicher Frische bezeichnet werden. Ebenfalls in diese Zeit gehört das vierstimmige Grablied mit Bläserbegleitung »Leis wandeln wir«, dessen feierliche Stimmung von ergreifender Wirkung ist. Grössere Anregung zur Liedcomposition empfing Weber erst in Stuttgart, als mit zunehmender Mannesreife sein Gefühlsleben zu grösserem Bewusstsein erwacht war und auch das gesellige Leben manchen Anlass dazu bot. Von frischem Humor ist das »Mädel, schau' mir ins Gesicht« durchweht; es ist zugleich Webers erstes Lied mit Guitarrebegleitung. Anakreontische Stimmung spiegeln das Lied für Solobass mit Chor und Clavierbegleitung: »Wenn Brüder, wie wir täglich seh'n« und das Trinklied »Weil es also Gott gefügt« wieder. Wichtig ist, dass Weber der Erste war, der in vielen Liedern die Texte durchcomponirte. Er geht in dieser Beziehung sogar Beethoven voraus. Die Mehrzahl seiner Stuttgarter Gesänge ist in dieser Weise behandelt, so das ungemein melodische: »Er an Sie«, dessen Strophen zwar übereinstimmend beginnen, im jedesmaligen Mittelsatze aber neue überraschende harmonische Wendungen bringen, ferner »Die Klage: Ein steter Kampf ist unser Leben«. Durchcomponirt sind auch noch, um nur Einige zu nennen die »Rhapsodie«, die Romanze: »Süsse Ahnung dehnt den Busen« und das beste Stück aus dieser Zeit: »Meine Lieder, meine Sänge«. Dramatische Lebendigkeit tritt uns zum ersten Male in dem niedlichen Liebesliedchen: »Meine Farben« entgegen. Die langen Pausen, die gleichsam auf eine Antwort der Fragen zu Anfang des Stückes warten, das kleine Recitativsätzchen gegen Ende hin zu den Worten: »Und dann noch eine,« die durch Ritardando und Fermate vielfach angedeuteten Tempomodificationen zeigen dieses Streben nach dramatischem Ausdruck. Das gilt auch von einer anderen Perle der Weber'schen Muse: »Was zieht

zu deinem Zauberkreise«. Hier wird die leidenschaftliche Gefühlserregung trefflich durch die Clavierbegleitung illustrirt. Manche Stücke, wie das Tenor-Rondo: »Was ich da thu', das fragt Er mich« und das Duett »Dich an dies Herz zu drücken« sind direct für dramatische Zwecke, als Einlagen in Joseph Haydns verschollener Oper »Der Freibrief« componirt. Wie Weber es verstand, sich in die Denkweise eines anderen Wesens hinein zu versetzen, das zeigt z. B. »Der kleine Fritz an seine jungen Freunde«, ein Stückchen, das den kindlich-naiven Ton des kleinen Schelms vorzüglich trifft und in historischer Beziehung als Vorläufer der Kinderlieder Tauberts, Max Stanges und Anderer bezeichnet werden kann. Der Zug zum Volksthümlichen wird in dieser Periode von Webers Lyrik durch das einfache und gemüthvolle »Ich sah ein Röschen am Wege stehn« vertreten. Volksmässige Weisen begegnen uns auch in Webers ersten Opern. Doch ehe wir zu diesen übergehen, müssen wir noch einer eigenartigen Composition gedenken, die im März 1808 entstand.

Es war dies die melodramatische Cantate »Der erste Ton«. Derselben liegt ein von dem Leipziger Schriftsteller und Kunstkritiker Rochlitz herrührendes Gedicht zu Grunde, das die Fähigkeit der Welt, sich tönend auszudrücken, darstellt. So schwülstig diese poetische Phantasie ist, so dankbare Motive bietet sie doch für eine musikalische Behandlung. Die Weber'sche Composition zerfällt in drei Theile, in die orchestrale Einleitung, in die Begleitungsmusik zu dem Gedicht und in die Schlussfuge. Bis auf diese Fuge, die den Jubel der Welt über die Schöpfung des Tones wiedergiebt, wird das Gedicht theils mit Musikbegleitung gesprochen, theils ohne solche in Sätzen vorgetragen, denen dann Tonmalereien folgen. Diese Art der Behandlung war etwas durchaus Ungewöhnliches, sie machte wegen ihrer Neuheit schon Effect. Es war Webers erstes und zugleich längstes Melodrama, das gerade wegen seiner ungebührlichen Ausdehnung nicht einen so rein künstlerischen Eindruck wie jene Melodramen in »Preciosa« und »Freischütz« hinterlässt. Bedeutsam ist dagegen die grosse Instrumentaleinleitung wegen der kühnen harmonischen Gestaltung und wegen der für damalige Zeiten erstaunlichen farbenreichen Tonsprache, die vom Chaos der Welt vor Erschaffung des ersten Tones eine anschauliche Schilderung giebt. Hiermit begegnet uns zum ersten Male eine ausgesprochene Programmmusik, die Keime der »symphonischen Dichtung« schlummern hier. Die Chorfuge, die zur Schlussstrophe des Gedichts gesungen wird, bekundet Webers Fertigkeit in dieser Form, wenn er auch später noch Besseres hierin leisten sollte.

Auch die dramatischen Jugendarbeiten lassen nur die künftige Grösse des Meisters ahnen. Schon 1799 als zwölfjähriger Knabe schrieb er ein Singspiel: »Die Macht der Liebe und des Weins«, dem gleich im nächsten Jahre »Das Waldmädchen« folgte. Von Beiden ist so gut wie nichts erhalten geblieben.

Erst seine dritte Oper »Peter Schmoll und seine Nachbarn« vom Jahre 1801 liegt bis auf das verschollene Libretto vollständig vor. Der Text dieser zweiactigen Oper wurde nach einem gleichnamigen Räuber-Roman von K. G. Cramer von Joseph Türke bearbeitet. Da das Buch verloren ist und in der Partitur der Dialog fehlt, so lässt sich der Inhalt des Ganzen nicht reconstruiren. Im Ganzen enthält die Oper ausser der Ouverture zwanzig

Gesangsnummern, die ausschliesslich von den Personen der Handlung, also ohne Chor vorgetragen werden. Allen diesen Musikstücken ist eine gefällige Melodik eigen, die volksthümlich anstreift. Dieses Volksthümliche aber, das auch in den anderen Opern Webers, besonders aber im »Freischütz« eine grosse Rolle spielen sollte, ist specifisch deutsch und verleiht daher schon der »Schmoll«-Musik ein nationales Gepräge. Insbesondere die Gesänge des Bassbuffo, No. 15, »Die Menschen sind schon so« und No. 16 »Ein Lügner ist ein grosser Mann« muthen uns wie Volkslieder an. Mit der Begleitung ist es noch dürftig bestellt, wenn auch die Neigung, charakteristisch zu instrumentiren deutlich hervortritt, so z. B. die Benutzung der kleinen Flöte zu schauerlichen und komischen Wirkungen, des Bassethorns als Schalmei. Bei Minettens Romanze »Im Rheinland eine Dirne war« wiederholt die Soloflöte ohne jede Begleitung die ganze Melodie nach dem Gesange noch einmal, ein noch nicht dagewesenes Verfahren. Wichtig ist auch, dass in der Ouverture bereits Webers Eigenthümlichkeit sich zeigt, dieselbe zum Theil aus Motiven der Oper zu gestalten. Das zweite Hauptthema des Allegro stammt aus der grossen Tenorarie No. 8 »O Hoffnung, gütigste der Feen« und das Adagio aus dem Terzett No. 14: »Empfanget hier des Vaters Segen«. Die Ouverture arbeitete Weber später, im Jahre 1807, »à plusieurs Instruments«, wie er sie von da an auch betitelte, um. Neu hinzugekommen sind zwei Clarinetten, zwei Fagotte, eine Bassposaune und eine dritte Pauke. Ferner ist das erste Allegrothema melodisch unwesentlich geändert worden und ausserdem sind neue wirksame Zwischensätze, eine interessantere Harmonisirung und ein breiterer Schluss hinzugekommen.

Als nächstes dramatisches Werk war in Breslau »Rübezahl« begonnen worden, wozu Prof. Rhode das Libretto lieferte. Von den drei einzigen Nummern, die Weber ausser der Ouverture von dieser Oper schrieb, sind nur zwei vollständig erhalten geblieben, ein Geisterchor, der nur beweist, dass Weber das Dämonisch-Phantastische damals noch nicht componiren konnte, und ein etwas zu langes Quintett, dessen glänzendste Perioden später in der Jubelouverture Eingang fanden. Spohr, dem Weber diese Bruchstücke gelegentlich der Anwesenheit Spohrs in Stuttgart zeigte, fand sie »dilettantenmässig«. Die Ouverture liegt nur in einer Umarbeitung aus dem Jahre 1811 vor; sie führt hier den Titel: »Ouverture zum Beherrscher der Geister« und hinterlässt den Eindruck eines auf glänzenden Effect berechneten Orchesterstücks. Aus dem Jahre 1809 stammt die aus sieben Nummern bestehende Musik zu Schillers »Turandot«. Bemerkenswerth ist dies nur deshalb, weil Weber in der Ouverture ein echt chinesisches Motiv, das er in Rousseaus Dictionnaire de musique fand, verarbeitete und so ein Orchesterstück schuf, das unsere Vorstellungen von dem bizarr-starren Wesen jener zopftragenden Nation charakteristisch wiederspiegelt.

Mit Silvana, deren Text Hiemer auf Grund der Handlung des »Waldmädchens« neubearbeitete, schloss Weber sein Jugendschaffen ab. Die Oper, an der Weber mit vielen Unterbrechungen von 1808—1810 arbeitete, wird als eine romantische bezeichnet. Doch bezieht sich dies nur auf den abenteuerlichen Stoff, nicht auf die Musik, die aus einer Mischung von naiv-volksthümlichen Gesängen und grossen Coloraturarien besteht und sich im Fahrwasser der romantisch-komischen Singspiele von Zumsteeg, Weigl, Gyrowetz und Wenzel Müller bewegt.[13]) Nur einige Nummern lassen Webers

zukünftige Grösse ahnen. Dadurch aber, dass er aus seiner Knabenoper manche musikalische Bruchstücke herübernahm, andererseits nach der ersten Vollendung der neuen Silvana manches später noch änderte, erhielt die Musik, so wie sie jetzt vor uns liegt, etwas Buntscheckiges.

Im Mittelpunkte der Handlung stehen zwei Liebespaare, Graf Rudolf und Silvana, Mechtilde und Albert von Kleeburg. Beide Mädchen sind des Grafen Adelhart Töchter. Zwischen Adelhart und dem Vater Kleeburgs besteht aber Todfeindschaft, weil der Letztere Silvana in früher Jugend von der Burg Adelharts geraubt hatte. Silvana wird im Wald von einem Einsiedler erzogen, der ihr streng verboten hat, mit Fremden zu sprechen. Sie muss sich daher von dem Augenblicke, wo sie Rudolf kennen lernt bis gegen das Ende hin, wo sich Alles aufklärt, sprachlos stellen. Adelhart, der nicht ahnt, dass Silvana sein eigenes, einst geraubtes Kind ist, sieht seinen Herzenswunsch, Rudolf mit seiner Tochter Mechtilde zu vereinigen, durch Rudolfs Liebe zu Silvana scheitern. In seiner Wuth will er die Letztere tödten, als er noch rechtzeitig erfährt, dass Silvana sein Kind ist. Hochbeglückt hierüber stellt er den Liebenden kein Hinderniss mehr in den Weg. Silvana erhält ihren Rudolf und Mechtilde ihren Albert und ein glänzendes Verlobungsfest beschliesst die Oper. Dass ein solches, an psychologischen Unwahrscheinlichkeiten überreiches Libretto Weber zur Composition der Oper begeistern konnte, beweist nur, wie wenig Weber die dramatischen Schwächen des Buches als solche empfand, ein Zug in Webers Wesen, den wir auch bei seiner reifsten Schöpfung, der »Euryanthe« werden beobachten können.

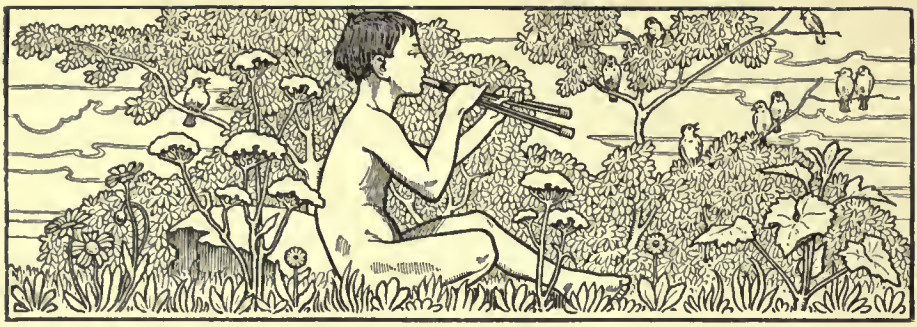
In wie weit nun Weber ältere Musik aus dem »Waldmädchen« benutzt hat, entzieht sich bei dem fragmentarischen Zustande der wenigen erhaltenen Bruchstücke des älteren Singspiels der genaueren Beurtheilung. Ziemlich unverändert scheint die alte Ouverture beibehalten zu sein, dafür spricht der Mangel an Motiven aus der neuen Oper und das Fehlen jeder charakteristischen Kraft. Im Ganzen enthält die Oper ausser der Ouverture 19 Nummern. Von diesen machen einige frisch empfundene Jägerchöre mit Hörnern einen recht günstigen Eindruck, ferner sind die erst 1812 hinzugekommenen Arien Rudolfs »So soll denn dieses Herz« und Mechtildes »Er geht, er hört mich nicht« formell bereits unanfechtbar, wenn sie auch durch virtuose Rouladen und Triller noch sehr auf äusseren Effect hinzielen. Dramatisch wirksame Stücke sind das erste an poetischen Situationen so reiche Finale, das schon nach Charakterisirung der vier betheiligten Personen strebende grosse Quartett, das unmittelbar vor der Katastrophe gesungene leidenschaftliche Terzett »Nieder mit ihr« und das im grössten Stile angelegte hochdramatische Finale des mittleren Aktes. Dies vor allem weist hinsichtlich des lebendigen Gestaltungsvermögens, musikalischen Situationsschilderung und wirkungsvoller Contraste einen ganz bedeutenden Fortschritt gegen »Peter Schmoll« auf. Von den Personen ist am besten die Figur von Krips, dem Knappen Rudolfs, durchgeführt. Eine vollständig neue volksthümliche Komik tritt in dieser Prachtfigur uns entgegen. Im Verhältniss zur derben burlesken Komik von Dittersdorf ist sie bei Weber aristokratisch, und während Mozarts Papageno immer noch etwas Verwandtes mit dem italienischen Buffo hat, ist unser Krips eine durchaus gemüthvolle deutsche Natur. Das wird musikalisch durch das nach Form und Inhalt meisterhaft

gelungene Volkslied bewiesen, das Krips vorträgt: »Sah ich sonst ein Mädchen, bescheiden und stumm«.

Höchste Bedeutung aber erhält die Oper noch dadurch, dass in ihr bereits die Pantomime eine grosse Rolle spielt. Besonders gilt dies von No. 7, wo Silvana auf die gesungenen Fragen des Rudolf nur mit Geberdensprache antwortet. Die überzeugende Kraft der Tonsprache, mit der in dieser Scene der jugendliche Meister die Gefühle und Antworten der Silvana meist durch ein Solocello zum Ausdruck bringt, weist bedeutungsvoll auf die musikal. Geberden — und Seelensprache eines Wagner hin. Und was von No. 7 gesagt ist, das gilt auch von No. 13, einem Liebesduett zwischen Rudolf und einer Oboe, die nun die frühere Rolle des Solocello übernommen hat. Nach einer recitativisch gehaltenen Liebeserklärung Beider folgt ein imitatorisch gehaltener, freudig bewegter, reich kolorirter Zwiegesang. Diese Verquickung einer aus der dramatischen Situation erzeugten Pantomime mit Gesang war etwas Neues in der Opernlitteratur. Auch auf die Darstellung hatte die viel gegebene »Silvana« einen grossen Einfluss. Sie vertiefte die mimische Aufgabe der Hauptdarstellerin, die durch und durch musikalisch sein musste, um ihr Spiel mit den verschiedenen, charakteristischen Tonfiguren im Einklang zu bringen. Und das wollte zu einer Zeit, wo durch den Einfluss der allmächtigen italienischen Oper das Spiel der Sänger nur aus einigen schablonenhaften Gesten bestand, schon etwas heissen. Webers spätere Gattin, Caroline Brand, welche die Rolle bei der ersten Aufführung der Oper am 16. Sept. 1810 zu Frankfurt a. M. creirte, galt lange Zeit als die beste Vertreterin derselben. Trotzdem das Werk vieler Orten gegeben wurde, hat es doch nirgends einen bleibenden Erfolg errungen. Erst neuerdings, in den achtziger Jahren ist es in einer »radikalen Umarbeitung«, wie Hanslick[14]) mit Recht sagt, auf verschiedenen Bühnen wieder gegeben worden. Diese nicht gut gelungene Neugestaltung rührte von Pasqué her, der ein ganz neues Libretto schrieb, und Ferd. Langer, der die musikalische Redaction vornahm. Alles ist hier anders geworden. Sämmtliche Personen ausser Silvana selbst tragen andere Namen, Silvana ist nicht stumm, sondern mit Sprache begabt. Der höchste Reiz der Weber'schen Schöpfung ist somit vernichtet worden. Die Cello- und Oboestimme aus No. 7 und 13 der alten Fassung wird jetzt von Silvana selbst gesungen. Ausserdem sind noch wesentliche Züge der Mechtilde, die ganz verschwunden ist, in Silvanas Rolle eingefügt. Auch Graf Gerold, ihr Geliebter, hat von zwei Personen der alten Oper, von Rudolf und Albert die Züge geliehen und aus Krips ist ein betrunkener Köhler, Silvanas Pflegevater geworden. Unter ganz anderen Verhältnissen spielt sich eine ganz neue Handlung ab, in der eine Waldfee die Rolle des Deus ex machina übernommen hat. Unmittelbar nach der Ouverture folgt ein melodramatischer Prolog, der die Vorgeschichte berichtet; ihm entspricht am Schlusse des Ganzen ein gleichfalls melodramatischer Epilog mit allgemeinen Betrachtungen über den an Sagen so reichen Rhein. Weiter sind durch überflüssige Aufzüge und grosse Balleteinlagen aus den drei Acten der Weber'schen Oper vier geworden.

In musikalischer Hinsicht sind die Nummern der älteren Fassung zum Theil gekürzt oder verlängert, voller instrumentirt und mitunter melodisch anders punktirt. Aus den »Arien« No. 7 und 13 sind Duette geworden und dem Tanze Silvanas im ersten Acte und dem »Ballo« im zweiten Acte, zwei

reinen Instrumentalstücken, sind Gesangsstimmen beigegeben worden. Das Bedenklichste aber ist, dass andere Weber'sche Vokal- und Instrumentalmusik, die zu ganz anderen Zwecken geschrieben wurde, scrupellos für die neue »Silvana« verwandt worden ist. Ausser einer Reihe Lieder sind die Clavierpolonaise op. 21 die Aufforderung zum Tanz, und Abschnitte aus der C-dur-, As-dur- und der E-mollsonate für Clavier der Oper einverleibt worden. Hanslick tadelt mit Recht dieses pietätlose Verfahren Langers mit den Worten: »Wenn das keine Barbarei ist, aus einzelnen Sonatentheilen Fragmente auszureissen, also Stücke von Stücken, um sie für billige Operneffecte, an die der Componist niemals gedacht, zu verbrauchen — dann weiss ich nicht, wo diese Bezeichnung hingehört. Ein wahrhaft pietätvoller Sinn wird die alte Silvana unberührt lassen und die neue — unaufgeführt.«[15])



FAHRENDES SÄNGERTHUM.

Gottfried Weber.
Nach einer Zeichnung v. Müller, gestochen v. Schalck.

Mit Empfehlungsbriefen von Danzi begaben sich die beiden Weber, Vater und Sohn nach Mannheim. Dort lernte Carl Maria den um acht Jahre älteren Musikhistoriker und Leiter der Museumsconcerte Gottfried Weber kennen, mit dem er eine ebenso innige Freundschaft wie mit dessen Schwager, dem cand. jur. Alexander von Dusch, schloss. Lebhaft nahm er seinen musikalischen Beruf wieder auf, indem er im März und April 1810 sich mit zwei glänzenden Concerten in Mannheim als Musiker von Neuem einführte. Dieser glückverheissende Anfang, sowie der angenehme gesellige Verkehr und die liebenswürdige Aufnahme, die er bei den angesehensten Familien Mannheims fand, hellten seinen von den Stuttgarter Ereignissen her noch niedergedrückten Sinn wieder auf und bald gewann Humor und Lebenslust bei ihm wieder die Oberhand. Mit Gottfried Weber, Dusch und anderen gleichgesinnten Freunden zechte er bei den Heidelberger Studenten, oder er zog mit den Freunden in der Nacht durch die Strassen Mannheims und Heidelbergs und brachte den Schönen zur Guitarrebegleitung manches Ständchen. Und früh schon am andern Morgen fanden sich die Freunde beim Frühstück wieder zusammen und suchten nach Möglichkeit den ganzen Tag im gemeinsamen Verkehr zu verbringen. Manches schöne Lied von Carl Maria und Gottfried Weber entstand in dieser Zeit gegenseitiger Anregung und häufig genug erörterten sie auch ästhetische Fragen.

Doch da Mannheim für Weber keine Aussichten auf eine sichere Existenz bot, so siedelte er gleich nach seinem zweiten Concerte nach Darmstadt über, das als Mittelpunkt für Kunstreisen sich besser eignete, und wo er auch seinen geliebten alten Lehrer Abt Vogler und seinen Herzensfreund Gänsbacher traf. Vogler genoss dort am Hofe des Grossherzogs

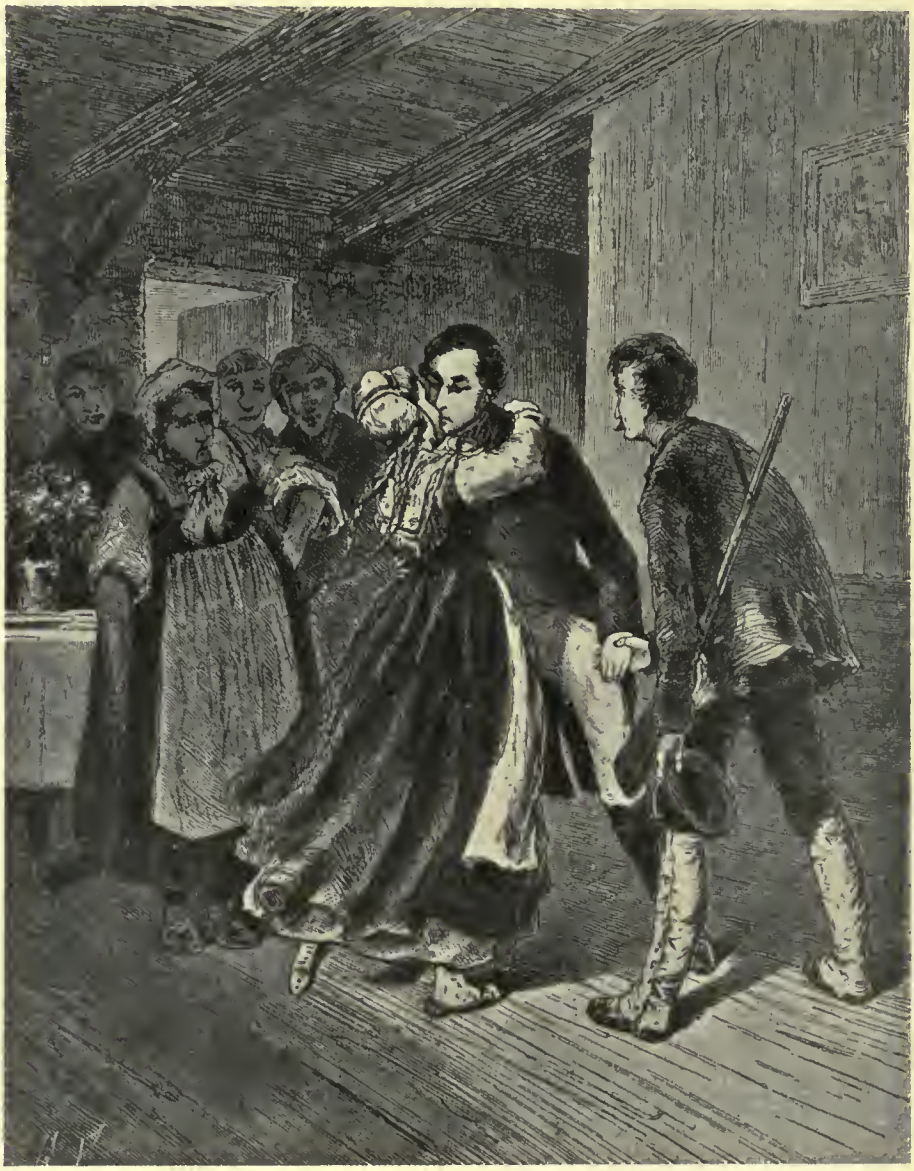
Ludwig I. als Geheimrath ein sorgenfreies, sehr behagliches Dasein. Mit offenen Armen wurde Weber vom Lehrer, wie vom ehemaligen Mitschüler empfangen und auch Voglers Pensionär, den 16jährigen Meyerbeer lernte er kennen. Von Darmstadt aus übernahm Weber kleinere Concertreisen; die Zwischenzeit verbrachte er mit Studien bei Vogler. Auch das fidele Leben setzte er mit Gänsbacher und Meyerbeer fort. Von den lustigen Streichen dieser drei wurde die ehrbare, aber etwas steife, an die Hofetiquette gewöhnte Darmstädter Gesellschaft nicht selten in Aufregung versetzt. Zogen sie mit den Mannheimer Freunden zum Commerse nach Heidelberg oder kamen jene nach Darmstadt herüber, so waren das unvergessliche, schöne Tage für die Betheiligten.

Carl Maria von Weber.
Nach einer Zeichnung v. W. Hornemann.

Im September fand die erste Aufführung der »Silvana« in dem nahen Frankfurt statt, doch ohne sonderlichen Erfolg. Bedeutungsvoller ist es, dass Weber, wie H. v. Wolzogen ausführt, ganz im Sinne einer neueren Tonkunst, die in die Reihe der geistigen Zeitbewegungen einzurücken suchte, die ästhetisch-kritische Schriftstellerei begann, welche ihm aus der Gründung eines kunstliterarischen Vereins mit den genannten Freunden erwuchs.[16]) Dieser von Carl Maria, Gottfried Weber, Meyerbeer und Dusch gegründete »Harmonische Verein« hatte nach § 14 seiner 21 Satzungen den Hauptzweck, das »Gute zu erheben und hervorzuziehen, auf junge angehende Talente Rücksicht zu nehmen, dagegen das Schlechte aufzudecken und davor zu warnen, ohne in den gewöhnlichen Recensententon zu verfallen.« Mit Recht betont Wolzogen, dass dies auch die Tendenz »der späteren Schumann'schen Bestrebungen in der »Neuen Zeitschrift für Musik« war, an welche sich die ersteren literarischen Kämpfe der Zukunftsmusik anschlossen. Bezeichnend ist, dass nur Freunde Carl Marias, der den Vorsitz führte, in den Verein aufgenommen wurden; es waren dies ausser den Genannten noch Gänsbacher, Danzi und W. Berner. In Folge der Lässigkeit seiner Mitglieder löste sich der Verein bald wieder auf, Weber dagegen hielt treulich aus und wirkte auch nach Aufgabe des Vereins im oben angedeuteten Sinne als kritischer Schriftsteller weiter. Seine erstere grössere Arbeit auf diesem Gebiet, die er auf Voglers Geheiss besorgte, fällt noch in das Jahr 1810 und betrifft eine Zergliederung der von Vogler neu harmonisirten »zwölf Choräle von J. S. Bach«. Dass

Meyerbeer.
Nach einer Zeichnung v. F. Heinrich, gestochen v. J. Krepp.

diese Besprechung zu Gunsten Voglers ausfällt, ist bei dem Schüler desselben, der niemals künstlerischen und persönlichen Werth streng zu scheiden vermochte, durchaus begreiflich. Ausser mehreren Compositionen, unter denen



Weber in der »Krone« zu Nieder-Ramstadt bei Darmstadt.
Nach einer Illustration zu „Der Admiral", Erzählung v. Ernst Pasqué. (Stuttgart, Verlag v. A. Kröner.)

sich auch sein erstes Clavierconcert befand, schrieb er in dieser Zeit das Singspiel »Abu Hassan«, das im Januar 1811 vollendet und dem Grossherzoge von Darmstadt gewidmet wurde. Da Gänsbacher Darmstadt verlassen hatte und auch Meyerbeer im Februar der kunstsinnigen Residenz den Rücken für immer kehrte, so nahm auch Weber nach einem materiell und

künstlerisch glänzend verlaufenen Concerte ebenfalls Abschied von dieser Stadt und begab sich, seinen altersschwachen Vater in Mannheim zurücklassend, auf eine grössere Kunstreise. Am 14. März traf er bereits in München ein. Gleich beim ersten Concert gewann er des Königs Beifall mit einem Clarinetten-Concertino in so hohem Maasse, dass der Monarch Max I. sofort zwei weitere Clarinettenconcerte bei ihm bestellte. Diese und noch andere Stücke schrieb er dann auch für den vortrefflichen Münchener Clarinetten-Virtuosen Bärmann. Ferner brachte er im Hoftheater seinen »Abu Hassan« am 24. Mai zu erfolgreicher Aufführung. Reich geehrt verliess er München erst am 9. August, um eine »Kunst- und Naturkneipreise in die Schweiz« anzutreten. Dabei machte er in Schaffhausen ein schweizerisches Musikfest mit und wurde dort zum Ehrenmitglied des »Helvetischen Musikvereins« ernannt. Weiter berührte er Winterthur und Zürich, machte eine Fusstour in das Berner Oberland und kehrte über Basel nach München zurück. In Zürich fasste er die Idee, ein »Noth- und Hülfsbüchlein für reisende Tonkünstler« zu schreiben, das den Reisenden mit allen musikalischen Verhältnissen einer Stadt, insbesondere im Hinblick auf Concertarrangements vertraut machen sollte. Doch kam es über einen skizzenhaften Entwurf nicht hinaus. Nachdem er sich in München mit einem Concert am 11. November definitiv verabschiedet hatte, begab er sich mit Freund Bärmann auf eine gemeinsame Concerttour nach Prag, Weimar, Dresden und Leipzig. Hier lernte er den verdienten Gründer und Redacteur der Leipziger Allgem. Musikzeitung, Hofrath Rochlitz, mit dem er schon lange in schriftlichem Verkehr gestanden, persönlich kennen, ferner die Musikschriftsteller Wendt und Fink, sowie den Herausgeber der »Zeitung für die elegante Welt«, Mahlmann. Fast hätten diese ihn bewogen, das Concertiren an den Nagel zu hängen und sich der Schriftstellerei ganz hinzugeben. So trat er in Leipzig dem schon länger gehegten Plan näher, sein Leben in Form eines Romans: »Tonkünstlers Erdenwallen« zu schildern. Eine Einladung des geistvollen, aber auch excentrischen Herzogs Emil Leopold August von Gotha unterbrach jedoch diese Arbeit, die nun Fragment blieb, und warf überhaupt alle Gedanken auf eine schriftstellerische Zukunft wieder über den Haufen. So reisten denn Weber und Bärmann nach Gotha ab, fanden beim Herzog eine sehr huldvolle Aufnahme und traten auch mit Spohr, der die herzogliche Kammermusik leitete in enge Beziehungen. Fast Tag und Nacht nahm der Herzog Webers Thätigkeit in Anspruch. Hauptsächlich musste Weber Melodien zu des Herzogs Gedichten auf dem Clavier und der Guitarre improvisiren. Nach schönen, aber anstrengenden Tagen und schlaflosen Nächten verliessen unsere Künstler endlich Gotha und wandten sich nach Weimar, wohin ihnen der Herzog Empfehlungsbriefe an die Erbprinzessin, eine geborene Grossfürstin Maria Paulowna von Russland mitgegeben hatte. Auch hier fanden sie gute Aufnahme. Von den vielen Berühmtheiten Weimars

Friedrich Rochlitz.
Nach einer Zeichnung v. Auguste Böhme.

lernten sie unter Anderen den Schauspieler Pius Alexander Wolff, den Polyhistor Bertuch, ferner Wieland und Goethe kennen. Mit Wieland gestaltete sich das Verhältniss herzlich. Weber schreibt darüber: Die tiefste Verehrung und Rührung muss jeden erfüllen, der sich ihm naht. Das Herzliche seines Umgangs, die biedere Deutschheit reisst unwiderstehlich hin.« Wie aber Weber Wieland durch sein Clavierspiel zu erschüttern verstand, darüber berichtet der Sohn des Musikers: Von dem geliebten Greise aufgefordert zu spielen, setzte er sich an das Piano und ergoss sich mit ungewöhnlichem Schwunge in eine freie Phantasie, in die er sein berühmt gewordenes und mit unglaublicher Gleichförmigkeit und Ausdauer vorgetragenes Crescendo einwob. Der Eindruck seines Spiels auf den Dichterfürsten war offenbar ein mächtiger, und als die Töne, vom Gelispel des süssesten Piano aus höher und höher bis zum Sturm schwebten, hob sich der Greis, wie von magnetischer Gewalt emporgezogen, von seinem Sitze in die Höhe, so dass er aufrecht stand, als der mächtige Anschlag des kraftvollen Accords, der den Gipfel der Tonmassen andeutete, ihn zusammenzucken machte. Mit Thränen der Erschütterung in den Augen dankte der Greis dem jungen Künstler für die gewaltige Seelenerhebung.« [17]) Zu Goethe in angenehme Beziehungen zu treten, war trotz aller Bemühungen von Seiten Webers diesem unmöglich. In Folge der wenig günstigen Berichte Zelters über Webers »Freischütz« und »Euryanthe« blieb auch später das Verhältniss zu Goethe ein kaltes. Gleich bei der ersten Begegnung mit Weber zeigte sich der Olympier wenig entgegenkommend. Es war an einem Unterhaltungsabend bei der Erbprinzessin, als Goethe in den Saal trat. Weber und Bärmann spielten gerade die Clarinettenvariationen über ein Thema aus »Silvana«. Goethe nahm davon aber, wie unser Gewährsmann berichtet, sehr wenig Notiz. Er sprach während der Musik laut und rücksichtslos mit dem Fräulein von Reitzenstein und verliess die Gesellschaft wieder im Augenblick des Aufhörens der Musik, nachdem er Weber, der ihm präsentirt wurde, kurz begrüsst und nach Rochlitz's Ergehen gefragt hatte. [18])

Herzog August
zu Sachsen-Gotha und Altenburg.
Nach dem Gemälde v. F. v. Grassi gestochen v. M. Steinla.

Louis Spohr.
Nach einem Steindruck im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Von Weimar ging es noch einmal nach Dresden, wo die Kunstgenossen ein Concert gaben, und von dort am 20. Februar nach Berlin.

Hier öffnete sich unserm jungen Meister im Kreise feingebildeter geistig hochstehender Männer gleichsam eine neue Welt. War bisher sein ganzes Denken und Fühlen echt süddeutscher Art gewesen und verräth sich dies

auch in dem mehr äusserlichen, auf Effect berechneten Glanz, der sein früheres Schaffen durchzieht, so sollte für die weitere Entwicklung seines Genius, der die beste Kraft in einer Fülle wilder Blüthen zu erschöpfen drohte, die der preusischen Hauptstadt so eigenthümliche, scharfe kritische Luft segensreich werden. Die schwere Kunst einer unerbittlichen Selbstkritik konnte er nirgends besser lernen, als in Berlin und gerade in dem geistig regsamen Kreise, in den er dort hineinkam. So weit es an ihm lag, suchte er von nun an den architektonisch durchgeführten Aufbau des Kunstwerks, dessen Mangel ihm vorgeworfen worden, mehr als bisher zu berücksichtigen; andererseits bemühte er sich, die Verschwendung melodischer und harmonischer Reizmittel, die zu ausschliesslich in den früheren Compositionen vorherrschten, von nun an auf das zulässige Maass zurückzuführen und nur mit bestimmter künstlerischer Absicht anzuwenden. Seine Toncoloristik wurde so in bestimmte Bahnen geleitet; sie führte in ihrer weiteren Ausbildung zu jener Kunst der Stimmungsmalerei und musikalisch-charakteristischen Gestaltungskraft, die für die musikalische Schilderung und Illustrirung gleichsam des Milieus in seinen grossen dramatischen Werken so wichtig werden sollte. Weber fand im Hause von den Eltern Meyerbeers die gastlichste Aufnahme. Sein Hauptbestreben richtete sich auf eine Aufführung seiner »Silvana« im Opernhause. Da ihm aber die musikalischen Celebritäten der Stadt: Righini, Anselm Weber und Zelter nicht hold waren, so schienen seine diesbezüglichen Pläne auf unüberwindliche Schwierigkeiten zu stossen. Deshalb gab er vorerst mit Bärmann zwei Concerte, die guten Erfolg hatten und die maassgebenden Kreise für die Silvana-Aufführung günstiger stimmten. Auch machten seine neugewonnenen Freunde offen und vertraulich möglichst Stimmung für eine solche Aufführung. Von diesen Freunden sind als die Weber am nächsten Stehenden zu nennen: der Arzt Dr. Flemming, der Zoologe Heinrich Lichtenstein, Justizrath Wollank, der spätere Nachfolger Zelters in der Leitung der Singakademie Rungenhagen, der reiche Kaufmann Pierre Jordan, Fabrikant Hellwig, Schriftsteller Gubitz und Buchhalter Kielmann, ferner die musikalisch begabten Damen Koch, Voitus und die

Zelter.

Nach einem Steindruck im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Rungenhagen.

Nach dem Bilde von Henning aus der im gleichen Verlage erschienenen Lortzing-Biographie von G. R. Kruse.

Schwestern Auguste und Amalie Sebald. Endlich am 10. Juli kam es zur Aufführung seiner Oper, deren guter Erfolg ihn sehr befriedigte. Gelegentlich dieser Vorstellung war Webers Selbstprüfung factisch zu Tage getreten. Kammerherr von Drieberg hatte das Werk in vertraulicher Weise ihm gegenüber einer strengen Beurtheilung unterzogen. Das hatte einen so tiefen Eindruck auf den Componisten gemacht, dass er die Arien No. 4 und 10 völlig umarbeitete. In seinem Tagebuch aber schrieb er mit Bezug auf Driebergs Kritik: »Ich werde streng über mich wachen, und die Zeit wird mich und die Welt belehren, ob ich echte treue Meinung von Freunden redlich benutzt habe.«

Doch nicht nur hinsichtlich der Selbstprüfung, sondern auch noch in anderer Beziehung trug der Berliner Aufenthalt zur Läuterung seines innern Wesens bei. Keine andere Stadt war von dem heissen, schwungvollen Drange nach nationaler Freiheit, nach Krieg und Sieg wider den fränkischen Eroberer, den eben in Russland das Verhängniss ereilen sollte, so erfüllt wie Berlin. Hier fühlte der heimathlose Künstler zuerst, dass es ein deutsches Vaterland gebe, dass er ein Theil davon, ein Deutscher sei und dass dieses kraftvoll bewusste Volkswesen sich an der Kunst konnte begeistern lassen, wohl gar bis zu echten deutschen Heldenthaten auf der Walstatt der Weltgeschichte.« [19]) Den ersten Ausdruck fanden diese patriotischen Gefühle im Männergesang.

Franz Anton von Weber.
Nach einer in Carl Marias Stammbuche befindlichen Silhouette.

Und in der »Liedertafel«, die Zelter in diesem Jahre gründete, lernte Weber die grosse Wirkung des Männerchors für eine nationale Begeisterung in ihrer ganzen Bedeutung kennen. Hierdurch angeregt, componirte er schon ganz im Stile der Lieder von »Leyer und Schwert«, unter anderem Collins »Kriegseid«, ein Basslied für einstimmigen Chor mit Instrumentalbegleitung. Er selbst studirte es der Wache am Brandenburger Thor ein und rührte den commandirenden Hauptmann durch den Vortrag des Liedes zu Thränen. Aufs Schmerzlichste wurde er in dieser Zeit vom Tode seines Vaters betroffen, der am 16. April 1812 in Mannheim, 78 Jahre alt, gestorben war. Doch in der Liebe seiner Berliner Freunde fand er einigen Trost. Wie herzlich das Verhältniss zu diesen sich gestaltete, geht daraus hervor, dass sie sich bald als »Webergesellen«, bald als »Musikalische Baschkire« bezeichneten und später durch scherzhafte »Bulletins und Gegenbulletins« mit Weber in lebhafter Berührung blieben. Nach mehr als halbjährigem Aufenthalte, am 31. August, verliess Weber Berlin und kehrte nochmals zum Herzog von Gotha zurück. Am Neujahrstage 1813 treffen wir ihn in Leipzig, wo er im Abonnements-Concert sein neues Clavierconcert in Es-dur zum ersten Male mit grossem Erfolge spielte. Von Bärmann hatte er sich schon in Berlin getrennt. Er gedachte nun eine grosse Kunstreise bis nach Italien hinein zu unternehmen. Doch schon in Prag machte er Halt und nahm die ihm von Karl Liebich, einem trefflichen Theaterdirector alten Schlages, angebotene Stelle als Kapellmeister unter glänzenden Bedingungen an.

WERKE AUS DER ZEIT DER REISEJAHRE.

Weber kann als der erste grosse Musiker angesehen werden, der zugleich Schriftsteller war, im Gegensatz zu Spohr, der bei seinen literarischen Arbeiten immer nur ein schreibender Musiker blieb. Weber verfasste nicht nur Recensionen, sondern auch kleine literarische Essays. Besonders gross war er als Satyriker. Das beweisen viele scharfe Sentenzen, so z. B. die Epigramme auf eine Koloratursängerin:

»Man muss es gestehn, dass ihr Trillern gelingt,
Nur schade, dass sie vor Singen nicht singt.«

oder

»Von oben herab, von unten hinauf,
Mein Gott, welch ein entsetzlicher Lauf!«

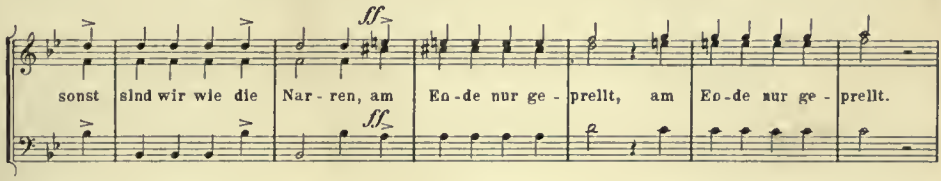
Wie seine Musik, so ringt auch sein Stil nach originellen Bildern und Einfällen, zuweilen ist er überladen und oft auch hat sein Humor etwas gemachtes, Barockes an sich. In allen literarischen Arbeiten aber bewährt er sich als ein feuriger, anregender Geist, »der weit über den engen Bann der musikalischen Zunft hinaus einen grossen künstlerischen Gesichtskreis zu durchspähen vermag« [21]). Ausser den bereits genannten Arbeiten auf literarischem Gebiete sind nur wenige ästhetisch-kritische Aufsätze Webers heute noch von Interesse. Abgesehen vom »Wasserträger« und »Joseph in Aegypten« bespricht er in den Jahren 1810—1812 nur Werke, die längst verschollen sind. Die genannten beiden Opern stellt er nach Gebühr als klassische Werke hoch hin. Kommt er einmal in die Lage, über sich selbst zu schreiben, wie z. B. bei dem Referat über »die Concerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha« im Herbst 1812, so geschieht das in angemessener, bescheidener Weise. Seine bedeutendste literarische Leistung war das Romanfragment: »Tonkünstlers Leben«, von dem bis auf einige ausgeführte Kapitel nur der Plan vollständig skizzirt erhalten ist. Alles, was er in seiner Künstlerlaufbahn an Freud und Leid erfahren hatte, sollte in dieses Werk niedergelegt werden, gleichsam sein eigenes Dasein sollte sich hier im poetischen Lichte wiederspiegeln. Von den wenigen ausgeführten Bruchstücken fesselt die Schilderung seiner Jugendgeschichte im dritten Kapitel des

ersten Entwurfs durch dichterische Kraft. Ferner finden sich interessante Gespräche über ästhetische Principienfragen, wenn man auch mit manchem, so mit dem etwas abfalligen witzigen Urtheil über Beethovens Eroica-Symphonie im zweiundzwanzigsten Kapitel: »Fragment aus einer musikalischen Reise« nicht einverstanden sein kann. Die hohe parodistische Begabung Webers zeigt sich im Romanfragment bei der köstlichen Parodie der Kapuzinerpredigt aus »Wallensteins Lager«, die auf die Sünden des Rossinismus umgemünzt ist. Nicht minder drastisch und mit einer der »Jobsiade« fast ebenbürtigen satirischen Kraft weiss er die zur Zeit herrschenden Operngattungen zu persifliren.

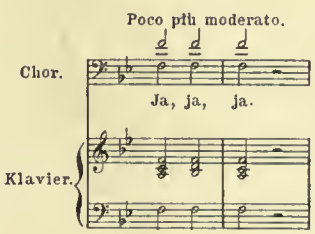
Das erste grössere musikalische Werk aus dieser Zeit war, wie schon angedeutet, »Abu Hassan«. Das reizende Singspiel entstand gleichsam als Nachklang an die Stuttgarter Tage unseres Meisters. Ist doch das Ganze ein heiteres Spiegelbild jener bösen Erfahrungen, die Weber und seine Freunde in Stuttgart mit ihren Gläubigern gemacht hatten. Hiemer verfasste den Text, den Weber vom 1. November 1810 bis 14. Januar 1811 componirte. Der Inhalt ist kurz folgender: Ein lebenslustiges, verschuldetes Pärchen weiss sich vor den Gläubigern nicht anders zu retten, als dass es sich abwechselnd todt stellt, während inzwischen der Eine für den Anderen die Begräbnisskosten vom Kalifen oder dessen Gattin erbettelt. Schliesslich, als der Kalif selbst naht, stellen sie sich zu gleicher Zeit todt. Der gute Kalif erweckt sie aber durch die Aussicht auf den Verdienst von 1000 Goldstücken wieder zum Leben, während Omar, der schlimme Wucherer, der sich mit der Liebe von Hassans Frau bezahlt machen wollte, in völlige Ungnade fällt. Diese Handlung umkleidete nun Weber mit einer anmuthigen, graziösen Musik, die hinsichtlich der grösseren Stileinheit einen wesentlichen Fortschritt gegen Silvana bedeutet. Ganz aus dem Geiste einer italienischen Opera buffa geboren, verleugnet es doch seine deutsche Herkunft nicht. Grosse Bravourarien mit allzu virtuosenhaften Zierrat fehlen in diesem Werke. Wo sich Coloraturen finden, sind diese mehr melodisch, als virtuos gehalten und insbesondere der Gesangspart der Fatime ähnelt in dieser Beziehung der Aennchenpartie im Freischütz. Auch ist der Tenor trotz seiner schwärmerischen F-durkantilene mit Guitarrebegleitung nicht ein schmachtender Adonis, sondern ein fideler, frischer Mann. Neben Mozarts »Entführung« darf dieses Werkchen mit als ein Vorläufer der modernen, deutschen Lustspieloper, wie sie von Lortzing, Nicolai und Götz weiter entwickelt ist, angesehen werden. Durch das Ganze geht ein flotter, frischer Zug, Webers eigenstes Tempo, das Allegro con fuocoso herrscht hier vor. Zur musikalischen Schilderung tieferer Empfindungen bot das Textbuch keine Gelegenheit. Ruhige, breite Sätze fehlen daher fast ganz in der »Hassan«-Partitur. Die Orchesterbegleitung ist hier discreter als in »Silvana« gehalten. Wenn nun Weber die in »Abu Hassan« gestellte Aufgabe weitaus glücklicher gelöst hat, als jene, die ihm in der nur ein Jahr früher vollendeten »Silvana« entgegentrat, so ist darauf hinzuweisen, dass naturgemäss die einfachere und kürzere Oper dem jugendlichen Componisten weit weniger Schwierigkeiten bereiten musste, als die an Mannigfaltigkeit der Situationen und Begebenheiten weit reichere, ältere Oper. Zudem entsprach die lustige Comödie durchaus Webers Naturell.

Die Musik zu »Abu Hassan« besteht ausser der Ouverture aus 9 Nummern. Später, 1823, wurde für die Dresdener Aufführung eine Arie

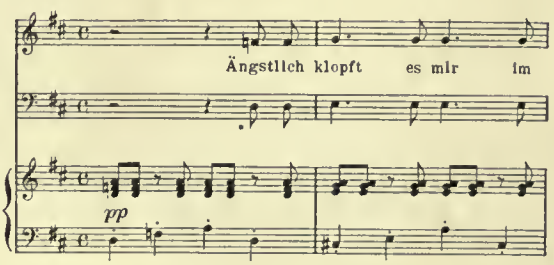
der Fatime: »Hier liegt, welch martervolles Loos« nachcomponirt, das einzige Stück in der Oper, das einen wirklich langsamen Satz enthält. Die eigentliche Hauptnummer der Oper ist der grosse Gläubigerchor: »Geld, Geld, Geld! Ich will nicht länger harren«. Er ist für 2 Tenöre und eine Bassstimme gesetzt und wird durch Dialog, der theilweise melodramatisch mit Tremolo begleitet ist, in zwei Abschnitte getheilt. Die Ungeduld der Gläubiger findet, abgesehen von dem vorgeschriebenen sehr schnellen Tempo, durch den auf den schlechten Takttheil gelegten Accent und die vorwärtsdrängende Modulation



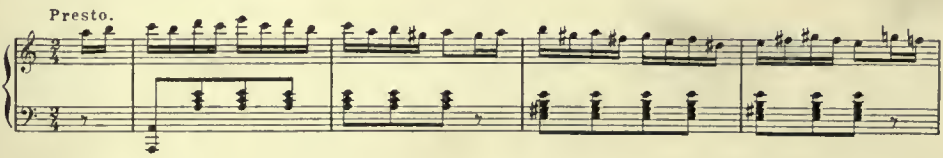
einen lebendigen, charakteristischen Ausdruck. Wirkungsvoll contrastirt die ruhige Art, mit der sich der Chor zufrieden giebt. Omar spricht: »Kommt mit in meine Wohnung, dort will ich eure Forderungen tilgen, seid ihr zufrieden?«:



Eine brillante Stretta für Solotenor mit Chor schliesst das Ganze effectvoll ab. In dem Duett Fatimes und Omars ist die Charakterzeichnung des unbeholfenen, gefoppten Freiers und der geschickt sich aus der Affaire ziehenden graziösen Fatime hervorzuheben. Ein Prachtstück voll dramatischen Lebens ist das hierauf folgende Terzett, in dem die Scheineifersucht Hassans, die Angst Omars und Fatimes kokette Abweisung von Hassans Vorwürfen vorzüglich zum Ausdruck kommen. Mit gutem Realismus wird in der vorletzten Nummer der Oper, wiederum einem Terzett, das Herzklopfen der drei Personen durch folgende stockende Bewegung in der Begleitung gezeichnet:



und von grossem Effect ist es, wenn der türkische Marsch, der allerdings noch nicht jenes orientalische Lokalkolorit aufzuweisen vermag, wie später die Türkenmusik im »Oberon«, erst aus der Ferne pp. das Nahen des Herrschers verkündet und allmählich bis zu dessen Ankunft im Forte anwächst. Im Schlusschor, der, wie an der gleichen Stelle in Cornelius »Barbier von Bagdad«, dem Kalifen huldigt, kehrt ein Motiv wieder, das in der Ouverture das erste Thema bildet und auch im ersten Duett wiederholt auftritt.



Dass im Verlaufe der Oper mehrmals ein und dasselbe Motiv auftritt, begegnet uns hier zum ersten Male. Hier haben wir es also, wie Jähns das

bereits erkannt hat[22]) mit den Anfängen der leitmotivischen Arbeit zu thun, die durch Wagner zu einem der gewaltigsten Darstellungsmittel inneren Seelenlebens entwickelt werden sollte.

Die übrige künstlerische Ausbeute dieser Periode steht fast ganz unter dem Zeichen von Webers fahrendem Sängerthum. Lieder und Concerte bilden fast ausschliesslich den Inhalt seines Schaffens während der Wanderjahre. Treffende Beispiele von Gesängen, wie sie Weber wohl, die Guitarre im Arm und Nachts durch die Strassen ziehend improvisirte, sind uns in den Gesängen aufbewahrt, deren Entstehungszeit unmittelbar vor »Abu Hassan« fällt. Sie alle sind ursprünglich mit Guitarrebegleitung versehen worden. Denn zum Accompagnement solcher besonders auf declamatorischen Vortrag berechneten Gesänge eignet sich kein Instrument besser, als gerade die heute theilweise so in Misscredit gerathene Guitarre.

Drei wundervolle Beispiele dieser Gattung sind »Damon und Chloë«, »Schlaf Herzenssöhnchen« und »Es sitzt die Zeit in weissem Kleid«. Das pastorale Liebesgetändel des ersten und die geisterhaft mystische Stimmung des letztgenannten Liedes werden durch die zarte und gedämpfte Guitarrebegleitung noch gehoben. In dem herzinnigen »Wiegenliede« kehrt in der Weber'schen Lyrik der Typus des echten, rechten Volksliedes wieder. Mutterglück und Muttersorge haben niemals einen einfacheren und tieferen Ausdruck erhalten, und daher ist es begreiflich, wenn diese Composition neben dem »Jungfernkranz« aus dem »Freischütz« Webers populärstes Lied geworden ist. Es ist das früheste Product, in dem Webers Kunst reiche Frucht trägt.

Auch die folgenden Gesänge zeigen schon ein meisterliches Gepräge, so die Einlage zu Kotzebues Schauspiel: »Der arme Minnesänger«, »Lass mich schlummern, Herzlein schweige«, die zart vorgetragen eine ähnlich zauberhafte Wirkung erzielt wie etwa die Schumann'schen Clavierstücke: »Vogel als Prophet« oder »Kind im Einschlummern«. Im schroffen Gegensatz hierzu steht das derbkräftige »Bettlerlied«, ein Charakterstück allerersten Ranges. Doch noch manches andere schöne Lied entstand in diesem Jahre, auf die hier alle näher einzugehen der Raum fehlt. An erster Stelle sind noch die leidenschaftdurchglühten Lieder: »In der Berge Riesenschatten« und »Du liebes, holdes, himmelsüsses Wesen« zu nennen. Das Letztere zeigt zugleich, wie geschickt Weber die Form des Sonetts musikalisch zu meistern versteht.

Von mehrstimmigen Gesängen verdient das frische, urwüchsige »Turnierbankett«, ein der »Berliner Liedertafel« gewidmeter vierstimmiger Männerchor mit Soli erwähnt zu werden und der früher schon genannte Collin'sche Kriegseid: »Wir stehn vor Gott, der des Meineids Frevel rächt.«

Ausserdem versuchte sich Weber auch in italienischer Gesangsmusik. Drei Duette, und drei Canzonetten, die alle sechs der Königin Caroline von Bayern gewidmet sind, sowie vier grosse Concertarien, denen später noch zwei folgten, bekunden Webers völlige Vertrautheit mit dem Stil dieser auf sinnfällige Melodik gerichteten italienischen Schreibweise.

Nicht so ganz glückte es ihm mit der Hymne: »In seiner Ordnung schafft der Herr« für gemischten Chor, Soloquartett und Orchester.

Den Text hatte Rochlitz geliefert und wohl mehr aus Rücksicht auf diesen einflussreichen Kritiker, als aus innerer Begeisterung vollendete Weber diese Arbeit im November 1812. Geschickt ist der Choral: »Drum lerne still dich fassen« hineinverwoben und eine grosse Fuge am Schlusse ist correct gearbeitet. Im Allgemeinen aber überwiegt die homophone Schreibweise für die Chormassen und das Streben nach sinnfälligem, äusseren Effect.

Weit unbestrittenere Erfolge erblühten dem jungen Meister auf dem Gebiete der Virtuosenmusik. Wie er selbst einer der hervorragendsten Pianisten seiner Zeit war, so zeigte er sich auch in den Compositionen, in denen der Spieler vor versammeltem Volk Proben der Geschicklichkeit ablegte, mit seiner Begabung im vortheilhaftesten Lichte. Schon im »Peter Schmoll« war das Streben, auf ganz neue Art zu instrumentiren, beobachtet worden. »Diese Freude an neuen Verkettungen der Instrumente, sagt Riehl, blieb ihm durchs ganze Leben treu und verführte ihn, in hundert dem Tage gehörenden Versuchen seinen Scharfsinn zu erproben, oft auch zu verschwenden. So entstanden jene meist vergessenen Concerte und Concertinos für alle möglichen Instrumente, für Fagott, Horn Clarinette, Clavier, Viola, seine Solis für Violoncell, Flöte, Harmonichord und gar ein Divertimento für Clavier und Guitarre.« [23])

Freilich giebt es auch hier einige Werke, die keinen bleibenden Werth erlangt haben, und über die wir ohne Weiteres zur Tagesordnung gehen können. Das gilt gleich von den »Cellovariationen«, die Weber 1810 in Mannheim für seinen Freund A. von Dusch schrieb und die eine technisch leichtere Ueberarbeitung seines 1808 in Stuttgart geschriebenen »Grossen Cello-Potpourris op. 20« bildet. Nur Einleitung, Schluss und die vierte Variation sind neu hinzugekommen. Auch das »Adagio und Rondo« für das von dem Dresdener Akustiker Kaufmann erfundene »Harmonichord« und das »Fagottconcert« op. 75 können heutzutage kaum ein grösseres künstlerisches Interesse erwecken. Sie beweisen nur die innige Vertrautheit des Componisten mit den Eigenthümlichkeiten dieser Instrumente.

Weit gehaltvoller sind dagegen die Clarinettencompositionen, die fast sämmtlich der Freundschaft Webers zu dem Münchener Clarinettenvirtuosen Heinr. Bärmann ihre Entstehung verdanken. Es ist zwischen beiden Künstlern somit eine ähnliche Wechselwirkung zu constatiren, wie aus neuester Zeit zwischen dem Meininger Clarinettisten Mühlfeld und Brahms, der für diesen seine vier grossen Clarinettenwerke schrieb.

Im Ganzen schuf Weber sechs grosse Clarinettencompositionen, von denen die vier ersten im Jahre 1811, die beiden letzteren aber erst 1815 und 1816 entstanden. Mit Recht sagt von ihnen Jähns: »Alle sechs haben sich bis auf diesen Tag in gleicher Höhe der Bedeutung für dies Instrument erhalten und sich ebenso durch absolute — musikalische — wie relative — instrumentale — Trefflichkeit gegen jede Wandlung des Zeitgeschmacks behauptet.« [24]) Namentlich das »Es-dur-Concertino« op. 26 wird von Mühlfeld und anderen Clarinettenkünstlern noch heute gern gespielt. Das kurze einsätzige Stück besteht aus einem feierlich einleitenden C-moll-Adagio, einem sehr gesangvollen Thema in Es-dur mit 4 Variationen und einem flotten Schlussallegro, das ebenfalls in Es-dur sich bewegt. Bei Webers Concert in München am 5. April 1811 errang es durch Bärmanns prächtige Wiedergabe den lebhaftesten Erfolg.

Er selbst berichtet darüber an Gottfr. Weber von München 20. April 1811: »Seit ich für Bärmann das Concertino componirt habe, ist das ganze Orchester des Teufels und will Concerte von mir haben.« König Max I. hatte zwei weitere Concerte für die Clarinette bestellt. Diese sogleich von Weber ausgeführten Werke bilden nun den Höhepunkt von seinen gesammten Compositionen für Streich- und Blasinstrumente. Das »erste Concert in F-moll« op. 73 enthält im ersten Satze eine grosse Orchestereinleitung und 2 Soli, die durch ein Tutti getrennt sind. Die beiden Themen stehen, obgleich sie beide in Moll erscheinen, doch im künstlerischen Gegensatze.

Von innerer Leidenschaft durchglüht und bewegt giebt sich das Erstere; ruhiger, aber auch resignirter gehalten ist der zweite Hauptgedanke.

Beide Motive finden eine brillante Verarbeitung, die am Schlusse des 1. Solos einer grossen den ganzen Umfang des Instruments durchlaufenden Cadenz gipfelt. Der zweite Satz ist ein seelenvolles Adagio in C-dur, und den Schluss bildet ein effectvolles F-dur-Rondo.

In jeder Hinsicht bedeutender ist das zweite Concert für Clarinette op. 74. Es documentirt nicht nur einen mannigfaltigeren Empfindungsreichthum, sondern auch der Orchesterpart ist symphonischer gestaltet, als im ersten Concert. Er erhebt sich namentlich in der Einleitung zu grösserer motivischer Arbeit. Während ferner im ersten Concert eine lyrische Grundstimmung vorherrscht, trägt diese Schöpfung mehr einen heroischen Charakter. Auch die virtuosen Verzierungen haben hier an Mannigfaltigkeit gewonnen. Herrschten im ersten Concert ausschliesslich skalenartige Figuren vor, so sind hier neben solchen auch arpeggirte Bravourstellen häufig zu finden und mitunter erscheinen Läufe, die aus skalenartigen und gebrochenen Accorden zusammengesetzt erscheinen. Gleich der erste Satz ist breiter angelegt als jener des vorhergehenden Clarinettenconcerts, er enthält drei Themen und drei Soli.

Es ist hier also bereits eine Erweiterung der Form im modernen Sinne zu constatiren, wonach in den Hauptsätzen des Concerts nicht blos zwei, sondern mehrere Themen verarbeitet werden. Für die folgende elegische Romanze ist ein echt dramatisches grosses Recitativ besonders charakteristisch. Eine muntere Polacca, deren Anfang durch die Eigenart des Rhythmus fesselt und viel schöne Gedanken enthält, schliesst das Ganze effectvoll ab. Als letztes Clarinettenstück aus dieser Periode sind die »sieben Variationen über ein Thema aus Silvana (Mechtildes Arie) mit Clavierbegleitung op. 33« zu nennen. Gegenüber den früheren Claviervariationen bedeutet diese Composition ebenfalls einen wesentlichen Fortschritt in der Form. Nicht mehr handelt es sich hier blos um eine mehr oder minder geistreiche Auflösung des Themas in etudenhaft durchgeführte Figuren, sondern mitunter um eine wirklich freie Umspielung des Hauptgedankens, die nur in der Harmoniefolge und im Periodenbau an das Thema erinnert. Ganz in dieser vertieften und durch Schumanns »Symphonische Etuden« zum Gipfel geführten modernen Form sind die dritte und sechste Variation gehalten, von denen die erstere als eine ganz selbstständige Phantasie, die letztere als ein düsterer Trauermarsch erscheint. Ausserdem sind die zweite und vierte Variation für Clavier allein geschrieben, sie bilden gleichsam die Tuttisätze zwischen den Soli des Hauptinstruments.

Hinsichtlich des künstlerischen Ausbaues der Form übertreffen diese Clarinettenvariationen auch bei weitem die später entstandenen Clavier-variationen über die Arie aus Méhuls »Joseph«. »A peine au sortir de l'enfance«, op. 28. Denn die letzteren bilden bei allem Reichthum an neuem virtuosen Prunkgeschmeide doch gegen ähnliche Werke der früheren Periode keinen wesentlichen Fortschritt. Von seinen beiden Clavierconcerten op. 11 und 32 ist nur das zweite, das Ende des Jahres 1812 in Gotha vollendet wurde, bedeutsam. Es bildet gleichsam den Uebergang von dem ersten, nicht besonders originellen, ganz im Mozart'schen Fahrwasser gehaltenen C-dur-Concert zu dem späteren, durchaus dramatisch empfundenen Concertstück. Auch dieses pompöse Stück hat ein heldenhaftes Gepräge und steht, wie das zweite Clarinetten-Concert, in Es-dur. Dem kräftigen und energischen Hauptthema entspricht im weiteren Verlaufe des ersten Satzes ein liebliches, melodiöses zweites Thema. Beide werden in einem im bravourmässigen und graziösen Passagen reichen Claviersatz glänzend verarbeitet. Mitten im ersten Satze erscheint im Soloinstrument ein Tremolo mit dramatischem Crescendo, zu dem Celli und Fagotte einen neuen melodischen Gedanken bringen. Leise, aber doch deutlich genug, kündigt sich hier der oben erwähnte Uebergang von dem bloss äusserlichen Virtuosenconcert zu der mit dramatischem, phantasievollerem Gehalt erfüllten Concertform an. Die Cadenz, die den ersten Satz abschliesst, ist dem Ermessen des Spielers vom Componisten überlassen worden.

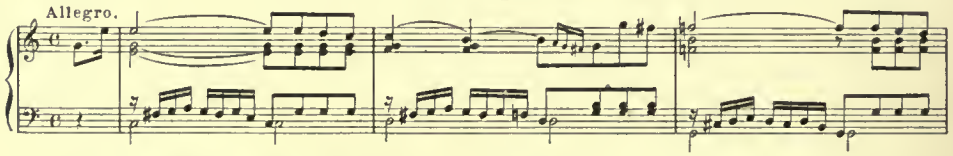
Ein kurzes, aber sehr stimmungsvolles Adagio, das Ambros »an „Die mondbeglänzte Zaubernacht" der Romantiker gemahnt«[25]) folgt in H-dur, und ein frisches Rondo von echt Weber'schem Melodienreiz bildet das effectvolle Finale dieser geistsprühenden Composition.

In keinem seiner früheren Clavierwerke feiert das ihm so eigenthümliche Figurenwerk einen solchen Triumph, wie in diesem Concert. Von hier aus nimmt die neuere Claviertechnik ihren Ausgangspunkt. An äusserem Glanz und Figurenreichthum übertrifft sein Passagenwerk bei Weitem das Hummels. Worin er sich aber wesentlich von Hummel unterscheidet, das ist die Grösse der Gestaltungskraft der Themen, der reiche Gedankeninhalt, das leidenschaftliche Pathos und die Wärme der Empfindung, lauter Eigenschaften, die Hummel entweder in viel geringerem Maasse oder überhaupt nicht zur Verfügung hatte. Weber steht somit in Bezug auf den Clavierstil zwischen Hummel und Chopin, als dessen directer Vorläufer er anzusehen ist.

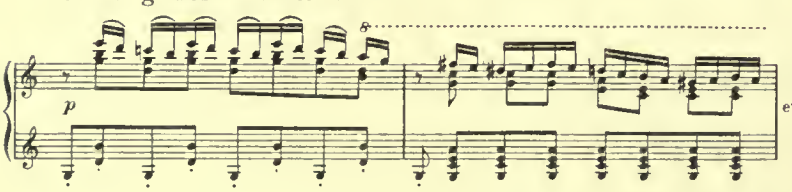
Doch nicht nur Concerte, sondern auch Sonaten schrieb Weber in dieser Periode seines Lebens, so 1810 die »Six Sonates progressives pour le Pianoforte avec Violon obligé« und 1812 im August die erste grosse Claviersonate op. 24. War jene Sammlung, die er nur mit grösster Unlust für den Verleger André schrieb, und die deutlich den Stempel des Unbedeutenden an sich trägt, für Kinder bestimmt, so wendet sich die grosse C-dur-Sonate und deren drei spätere Schwestern an den Virtuosen. Sie sind keine Kammer- sondern Concertsonaten. In ihnen beherrscht das Instrument und seine Effecte Idee und Form, während umgekehrt bei Beethoven die kühnsten Instrumentaleffecte immer Mittel zum Zweck sind und stets bei noch so grossen technischen Schwierigkeiten der Idee und Form dienstbar bleiben. Weber steht in dieser Beziehung im schärfsten Gegensatz zu Haydn und von

den Neueren zu Mendelssohn, und nicht unwahrscheinlich ist es, dass seine langdauernde persönliche Abneigung gegen Beethoven, der gerade zu Webers Zeit die echte Kammermusik vollendete, einem tiefblickenden Instinkt Webers ihre Entstehung verdanken mag. Ist er so der erste Meister, der keine echte Sonate mehr schrieb, so bilden doch andererseits seine Virtuosensonaten die Vorläufer der Schumann'schen, Chopin'schen, Liszt'schen und theilweise auch Brahms'schen Schöpfungen auf diesem Gebiete. Die Sonaten all dieser Meister weisen ein poetisches, romantisches, nicht ein klassisches Gepräge auf. Nirgends deutlicher wie bei diesen seinen umfangreichsten absoluten Instrumentalcompositionen zeigt sich Weber als der erste grosse Meister, der wie Riehl treffend ausführt, »nicht vom naiven Schaffen ausging, sondern von verständig sinnender Erkenntniss, der getragen von allgemeiner Bildung, die Tonkunst erst recht in den Zauberkreis dieser allgemeinen Bildung hineinführte, der sie verknüpfte mit der Poesie und Literatur, ja mit dem öffentlichen Leben seiner Zeit, wie vor ihm kein anderer, und hiermit die ganze Genossenschaft der Tonsetzer zugleich um eine sociale Stufe höher hob. Was die Kunst verlor, das hat die gesammte Cultur gewonnen. Wir dürfen beklagen, dass wir nicht mehr so naiv malen können, wie Raphael, aber wir dürfen auch Gott danken, dass wir nicht mehr so naiv malen können.«[26]) Zeigen somit Webers Sonaten hinsichtlich des Inhalts und des Stils ein neues Wesen, so folgen sie doch in der äusseren Disposition noch ziemlich getreu den klassischen Vorbildern.

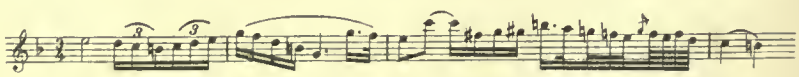
Dem ersten Satz der C-dur-Sonate liegen die üblichen zwei Themen zu Grunde, die sich aber nicht charakteristisch genug von einander abheben und auch etwas inhaltsarm sind. Anfang des 1. Themas:



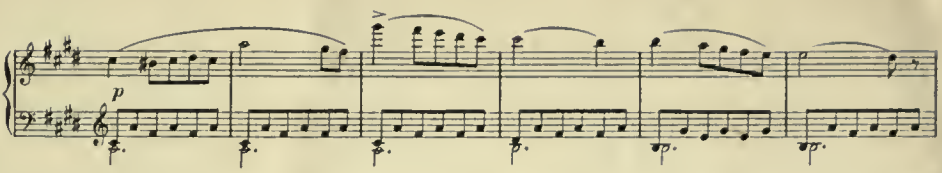
Anfang des 2. Themas:



Klar und in ruhigem Fluss baut sich auf ihnen der ganze Satz auf, wobei der reiche ornamentale Schmuck den etwas dürftigen Kern des Ganzen geschickt zu verdecken weiss. Ein anmuthiges Adagio in F-dur folgt, in dessen Verlaufe eine Solostimme einen schwärmerischen colorirten Gesang in C-dur anhebt,



der sich in echt dramatischer Weise bald bewegter gestaltet und sich nach dem düstern C-moll wendet. Schliesslich kommt das ursprüngliche Hauptmotiv im Pianissimo, gleichsam verstohlen, wieder zum Vorschein und verscheucht die drohenden Wolken. Sehr charakteristisch ist das Menuett in E-moll, in dessen Dur-Trio sich besonders folgende Kantilene wegen ihres melodischen Reizes in die Gunst der Hörer einschmeichelt.



Das allbekannte und zur Entfaltung glänzender Virtuosität so geeignete Rondo, das auch unter dem Namen Perpetuum mobile bekannt ist, schliesst die ganze Sonate höchst effectvoll ab. Dass sie auch noch heute eine Zierde im Programm eines Pianisten bildet, beweist der Umstand, dass Heinrich Barth und Moritz Rosenthal die Sonate mit grossem Erfolge in den letzten Jahren verschiedentlich zu Gehör gebracht haben.

PRAG.

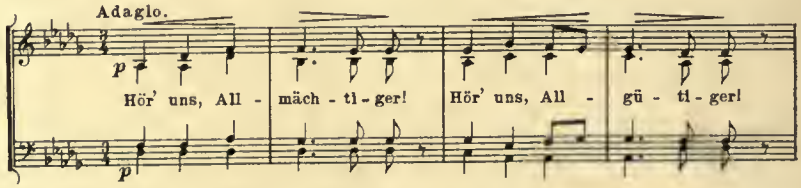
Webers Aufgabe in Prag war es, die durch seinen Vorgänger Wenzel Müller in Verfall gerathene Oper wieder zu jener ruhmvollen Höhe zurückzuführen, die sie zur Zeit der Première von Mozarts »Don Giovanni« genossen hatte. Zu diesem Zwecke begab sich Weber zunächst nach Wien, um tüchtige Künstler für sein Institut zu gewinnen. Entsprach nun auch das Resultat dieser Dienstreise nicht völlig den Erwartungen »Papa Liebichs«, seines patriarchalischen, vortrefflichen Directors, so war sie doch für Weber insofern von Werth, als er hier zum Vortheil des zukünftigen Prager Theaterrepertoires viele Novitäten hörte und zu seinem eigenen Vortheil manche werthvolle Bekanntschaft, so mit dem Dichter Castelli, dem Theaterleiter Graf Palffy u. A. schloss. Auch Moscheles und Hummel lernte er kennen. Nach seiner Rückkehr nach Prag fand er bald Gelegenheit, die früher in Breslau gemachten Erfahrungen zu verwerthen. Mit ähnlichen Reformen und Dienstreglements wie damals ging er auch hier vor. Nicht nur die musikalische Leitung, sondern auch das Amt des Regisseurs nahm er für sich in Anspruch. In seinem Prager Kapellmeisterthum verwirklichte Weber bereits die im Wagner'schen Sinne erhobene moderne Forderung der einheitlichen Orchester- und Bühnenleitung in der Oper. »Bis ins Detail, so sagt sein Sohn, pflegte er Decorationen, Tänze-Anordnungen, Gruppen und Costüme anzugeben.« Am 9. September 1813 fand mit Spontinis »Cortez« die erste Vorstellung unter Weber's Leitung statt. Sie gefiel und gereichte, nach dem Urtheil der kritischen Prager, »dem Operndirector von Weber zur Ehre.«[27]) Im weiteren Verlaufe seiner dreijährigen Directionsthätigkeit führte er eine grosse Menge sorgfältig einstudirter Opern auf, darunter »Don Giovanni«, »Figaro«, »Titus«, »Wasserträger«, »Vestalin«, »Joseph in Egypten« oder wie es damals hiess »Jakob und seine Söhne«, »Fidelio« und Spohrs »Faust«. Bei dem sorgfältigen Studium des »Fidelio«, dessen Aufführung er in 14 Proben vorbereitete, scheint er endlich doch der Grösse Beethovens eine gerechtere, nicht mehr durch Voglers Einfluss getrübte Werthschätzung entgegengebracht zu haben. Von nun an lernte Weber den gewaltigen Meister mehr und mehr verehren, und Dank seiner eigenen Initiative wurden sie beide später sogar befreundet, soweit das die Verschiedenheit ihrer Naturen zuliess. Die Prager »Fidelioaufführung« bezeichnet somit den Anfang eines

neuen und zwar des letzten Läuterungsprocesses in Webers innerem Geistesleben. Dass er aus eigener Kraft den Weg zu dem älteren Meister fand, dadurch erhält sein Charakterbild erst einen den Kunstfreund völlig versöhnenden Abschluss. Auch an die Aufführung von Spohrs »Faust« knüpft sich ein grösseres Interesse. Zunächst war Webers Aufführung überhaupt die erste, die das Werk erlebte. Weber fühlte sich von dieser Oper besonders sympathisch berührt, weil ihre Musik einen durchaus romantischen Charakter aufweist. In seiner Vorbesprechung des Werkes [28]) hebt Weber dies besonders hervor, sowie auch andere ihn anmuthende Eigenthümlichkeiten der Spohr'schen Partitur. Die Anwendung von Leitmotiven, die »wie leise Fäden durch das Ganze gehen und es geistig zusammenhalten«, lobt Weber als »glücklich und richtig berechnet.« Namentlich findet er dies an der »effectvollen Ouverture« bestätigt, die aus den Motiven der Oper gebildet ist und zu deren Erläuterung Spohr selbst in modernster Weise ein ausführliches Programm hat beidrucken lassen. Das Hineinverweben von Opernmotiven in die Ouverture, das Weber schon im »Schmoll« und »Abu Hassan«, also viel früher, als »Faust« von Spohr geschrieben war [29]), eingeführt hatte, wurde so durch das Spohr'sche Beispiel zu einer stehenden Norm für Weber's spätere Opernvorspiele erhärtet. Die Weber'sche Vorbesprechung des Spohr'schen »Faust« beweist uns aber, wie bewusst sich Weber all dieser von ihm selbst am meisten geförderten Neuerungen war, und ferner bestätigt das in demselben Artikel abgedruckte Spohr'sche Ouverturenprogramm, dass auch dieser Meister von der Nothwendigkeit des künstlerischen Princips des Leitmotivs bereits überzeugt war. Solche orientirende Einführungen, wie die zum »Faust«, liess Weber, so oft es sich um ein wichtiges Kunstwerk handelte, erscheinen — ein nicht einwandfreies Verfahren, das er später auch in Dresden fortsetzte. Die beste Besprechung aus der Prager Zeit ist zweifellos jene zu E. T. A. Hoffmanns Oper »Undine« vom 25. Dezember 1816. Während sonst die Musiker zunftneidisch zu sein pflegen, wenn Schriftsteller musiciren, zeigt Weber sich in dieser Kritik frei von irgendwelcher derartigen Anwandlung. Seine Undine-Kritik ist noch heute das Muster einer Recension. Von dem Standpunkte ausgehend, dass der Kritiker nur seine persönliche Meinung, »wie der Beurtheiler selbst sehe, glaube und denke«, zu sagen habe, schildert er in scharfen Umrissen die »Gestalt des Kunstwerks und die geistige Region, in der es sich bewegt« (Genre) erst im Allgemeinen, dann im Besonderen. Das »Streben immer wahr zu sein und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten, lobt er im grossen Ganzen an der Musik des Componisten. Im Einzelnen zeigt er, wie bei aller Mannigfaltigkeit der Charakterzeichnung der handelnden Personen der Grundton des Märchenhaften in ihnen als Gemeinsames festgehalten sei, und zieht schliesslich das Gesammtfacit seiner Anerkennung. Nach dem Lobe folgt Tadel. Er warnt den Componisten vor manirirten Wendungen im musikalischen Stil und in der Instrumentation und schildert den Eindruck des Werkes auf das Publikum gelegentlich der Berliner Aufführung. Mancher fein empfundene, ästhetische Gesichtspunkt tritt hier schon auf, so jener tiefwahre Satz, der einen Beitrag zur Charakteristik Hoffmann's liefert: »Wer mit diesem Phantasie-Gluthstrome und tiefem Gemüthe so Mozarts Geist erfühlen konnte, wie es im ersten Theile der Phantasie-Stücke in Callots Manier, in dem Aufsatze über Don Juan geschehen ist, der kann nichts

unbedingt Mittelmässiges leisten, höchstens die Grenze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.«

Trotz der ihm zusagenden Thätigkeit und trotz des Umganges mit den geistvollen Romantikern Ludwig Tieck und Clemens Brentano, der ihn beinahe zur Composition einer Oper »Tannhäuser« veranlasst hätte, fühlte er sich in Prag nicht wohl. Ihm fehlten Freunde, zu denen er sich über alles, was ihn bedrückte, rückhaltslos aussprechen konnte, sowie künstlerische Anregungen. Deshalb brachte er seine Urlaubszeit stets ausserhalb zu. Während des Sommers 1814 lebte er im Kreise seiner »Baschkiren« grösstentheils in Berlin. In weit höherem Maasse als an irgend einem anderen Orte loderte hier die nationale Begeisterung über die Befreiung von der französischen Fremdherrschaft in hellen Flammen auf. Weber erlebte den feierlichen Einzug des Königs, und von dem patriotischen Jubel, der vom kleinsten Strassenjungen bis zum höchsten General die Berliner Bevölkerung ergriffen hatte, wurde auch Weber mit fortgerissen. Als Frucht dieses Enthusiasmus schenkte er dem deutschen Volke seine 10 unsterblichen Gesänge aus Th. Körners »Leyer und Schwert«, deren Niederschrift in die Zeit vom September—Dezember fällt. Später im November 1816 entstand noch ein elftes Lied aus Körners »Leyer und Schwert«, »Düst're Harmonien hör' ich klingen«, das wir aber hier bereits mitbesprechen.

Die ersten sechs Gesänge sind für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung geschrieben. Unter ihnen können die in dem Gothaischen Schlosse Tonna aufgezeichneten Gesänge »Lützows wilde Jagd« und das »Schwertlied« als unübertroffene patriotische Lieder gelten. Mit bewunderungswürdigster Kunst ist in »Lützows Jagd« ein grossartiges scenisches Bild von treffendster Charakteristik im knappen Rahmen von 21 Takten entworfen worden. Das Vorbeisausen und blitzartige Auftauchen der Lützow'schen Jäger ist meisterlich in Tönen gemalt. Noch knapper ist das »Schwertlied« gefasst. Es besteht ebenso wie das »Trinklied vor der Schlacht«, das vielleicht schwächste von den 10 Gesängen, nur aus 8 Takten. Ebenbürtig den beiden ersteren reiht sich das »Gebet vor der Schlacht« an, das neben dem »Leise, leise, fromme Weise« aus dem »Freischütz« den inbrünstigsten Ausdruck religiöser Empfindung wiederspiegelt, der unserem Meister überhaupt gelungen ist.



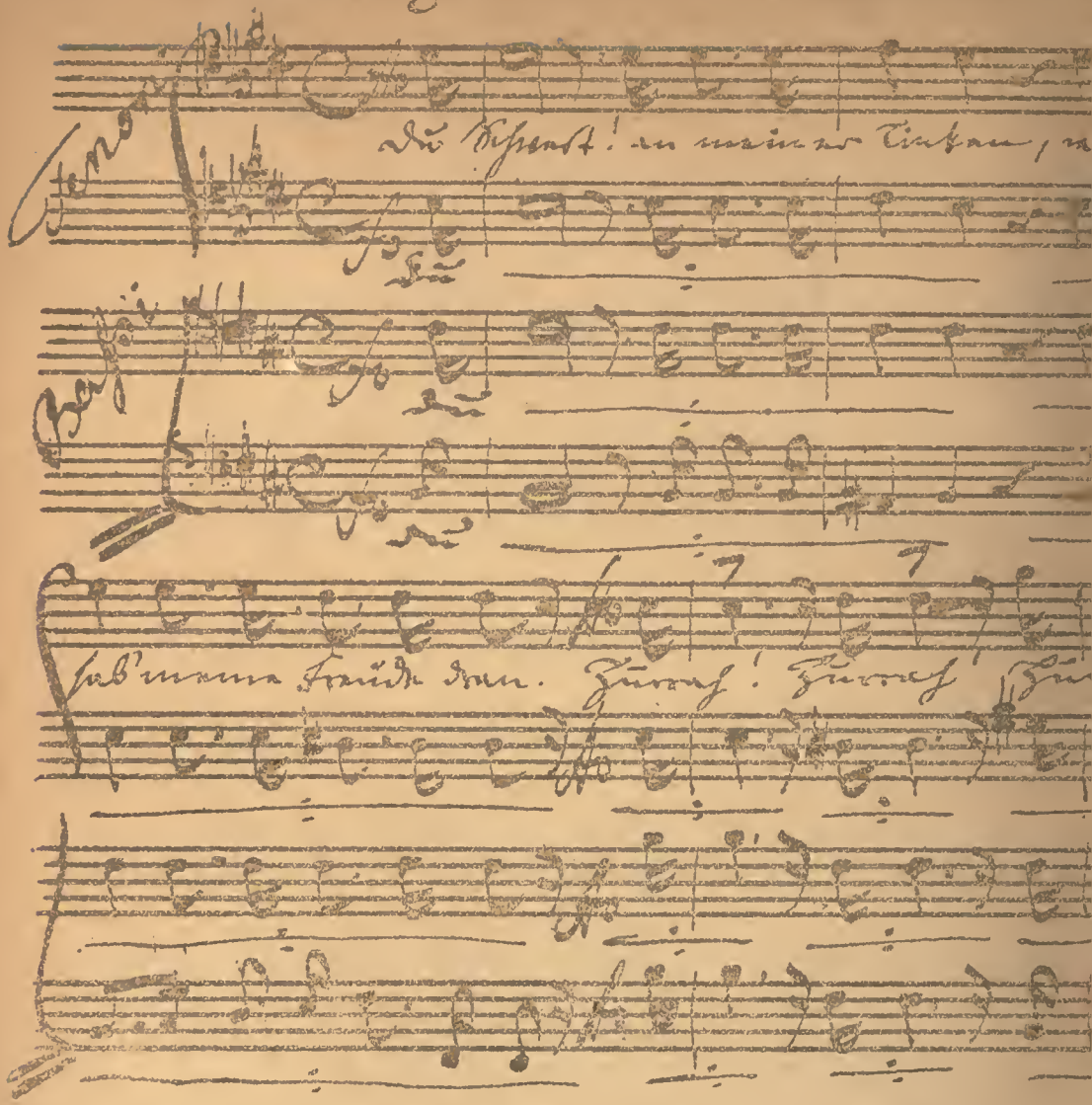
Keck und kampfeslustig, wie es die Stimmung erfordert, erklingt das Reiterlied: »Frisch auf, frisch auf mit raschem Flug«, das ebenfalls in engem Rahmen gehalten ist. Breiter dagegen ist der Chor angelegt: »Das Volk steht auf, der Sturm bricht los«. Auch dieses Lied ist genial entworfen. Der Zuruf an die Muthigen in C-dur und der Hohn für die Feigen, die hinter dem Ofen hocken, in E-moll ist gut charakterisirt.

Die vier anderen Gesänge sind für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt. Tief empfunden ist »der Abschied vom Leben«, das zugleich dafür ein Beispiel ist, wie meisterhaft Weber die Form des Sonetts musikalisch zu wahren weiss. Das Grossartigste von den vier Stücken aber ist das »Gebet

Kräftig. Schwertl

Tenori

Du Schwert! an meiner Linken, w



Du

Bassi

Du

Du

hab' meine Freude dran. Hurrah! Hurrah! Hu

4. nach Vers 3.

Mein Lieb es Eisenleben
Ach wären wir getraut
Wann holst du deine Braut

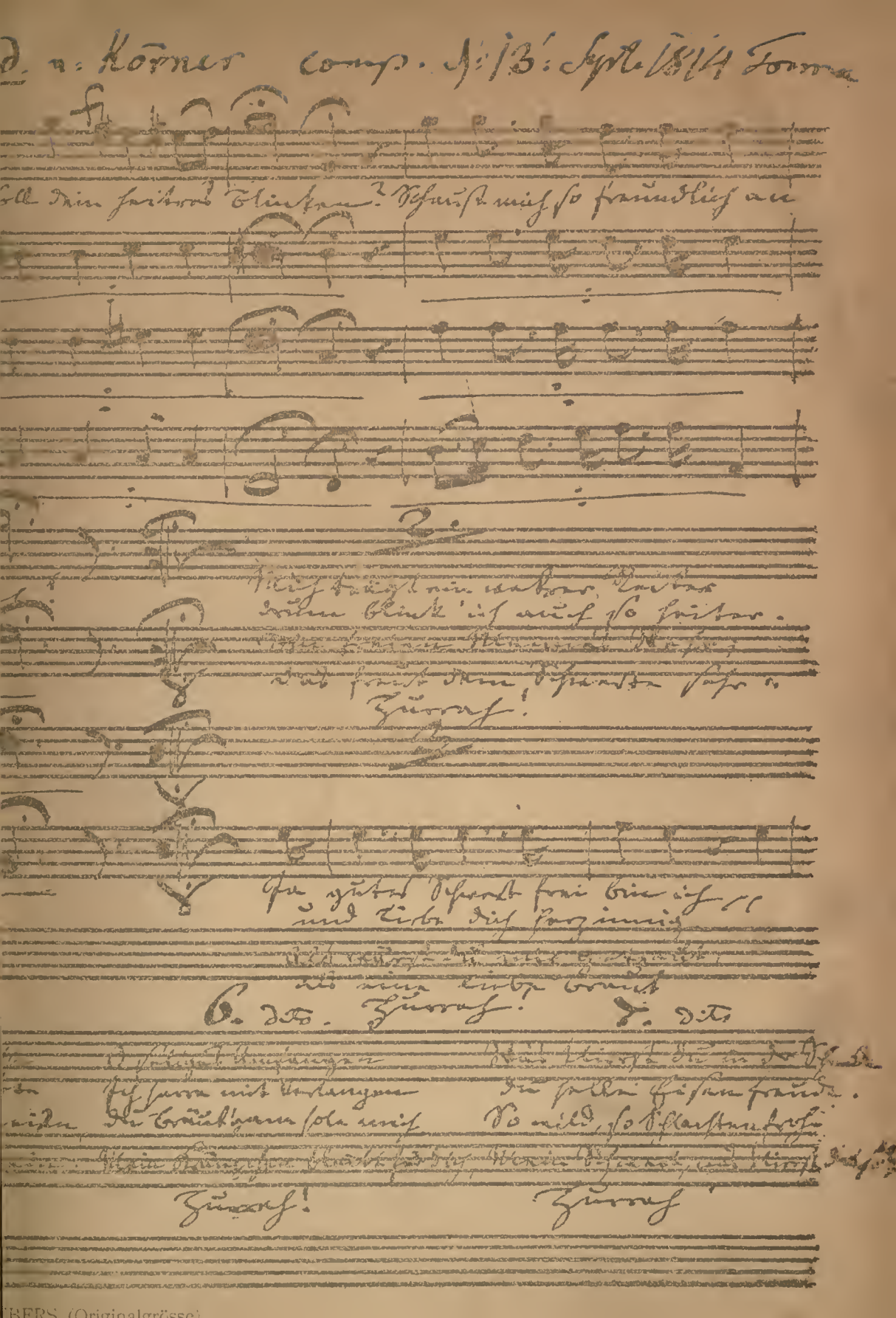
Hurrah!

5 Dito.

Zur Trautnacht's Morgen
Ruft festlich die Tro
Wenn die Kanonen
Hol ich das Lieb

Hurrah!

HANDSCHRIFT
Eigenthum der



EBERS (Originalgrösse).

während der Schlacht.« Es ist eigentlich kein Lied mehr, sondern eine musikalische Deklamation im hochdramatischen Stile, die verbunden mit der ununterbrochen in Zweiunddreissigstelläufen auf- und abwogenden Begleitung ein Schlachten-Tongemälde von packendster Wirkung vor uns hinstellt. Weniger werthvoll sind die beiden letzten Gesänge: »Trost« und »Mein Vaterland«, sowie das potpourri-artige, sehr ausgedehnte Gesangsstück: »Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen.« »Düst're Harmonien hör ich klingen«, das ebenfalls aus Körners Cyklus stammt und zu dem Weber die Musik theils neu componirt, theils aus den Compositionen des gefallenen Helden zusammengestellt hat.

Den grössten Erfolg von all diesen Gesängen errangen die drei Männerchöre »Lützows Jagd«, »Schwertlied« und »Gebet vor der Schlacht«, die Weber auch zuerst am 6. Januar 1815 in Prag vorführte. Von der ungeheuren Wirkung, welche diese Gesänge hervorriefen, kann man sich heute kaum eine richtige Vorstellung machen. Aus neuerer Zeit ist es wohl nur ein patriotisches Lied gewesen, Wilhelms »Wacht am Rhein«, das 1870 einen ähnlich zündenden Eindruck hervorrief, wie die Lieder aus »Leyer und Schwert.«

Sie verdrängten sofort alle anderen modischen Freiheitslieder von Bernh. Anselm Weber, Methfessel, Himmel und Anderen; ihretwegen entstanden Vereine und durch sie vor allem wurde Weber rasch ein berühmter, populärer Mann. Doch noch ein anderes patriotisches Werk verdanken wir dem Widerhall der nationalen Begeisterung in Webers Seele. Es war während des 2. Sommerurlaubs 1815, den Weber in München verlebte, als die Nachricht vom Siege bei Belle-Alliance die ganze Stadt in einen Freudentaumel und Rausch der Begeisterung versetzte. Der Bann, der auf Deutschland gelastet, war wie mit einem Zauberschlage gelöst; auf offener Strasse fielen sich die jubelnden Menschen in die Arme und mit Illumination, Tedeum und Kanonendonner wurde das grosse Ereigniss nach Gebühr gefeiert. Mit fortgerissen von diesem allgemeinen Jubel entwickelte sich in Weber die Idee zu der Cantate »Kampf und Sieg«, deren conventionellen Text der Münchener Dichter und Schauspieler Wohlbrück schrieb. Während aber die Lieder von »Leyer und Schwert« neben ihrer patriotischen auch eine künstlerische Bedeutung von bleibendem Werth erlangten, hatte diese grosse Siegeskantate wie ihr Seitenstück, die denselben Gegenstand behandelnde Beethoven'sche »Schlacht bei Vittoria« nur einen augenblicklichen, patriotischen Erfolg. Für Webers Fortentwickelung zum dramatischen Componisten aber ist diese Schöpfung ein wichtiges Zeugniss, und daher beansprucht sie auch in dieser Lebensskizze einen Platz. In einer ausführlichen Darlegung seiner »Ansichten bei Composition der Cantate „»Kampf und Sieg«“ [30]) weisst er selbst auf die Abweichungen von der gewöhnlichen Cantatenform hin. Zunächst betont er eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatische. Auf den raschen Fortgang der Begebenheiten kommt es ihm an und daher verwirft er »allen Schmuck einzelner, ausgeführter Gesangsstücke als Arien etc.« Weiter richtete er sein Augenmerk auf eine möglichst treffende Charakterisirung der einzelnen Völker durch ihre Nationalgesänge. Da die Völker und Krieger durch den Chor vertreten werden, so sind die Soli den drei allegorischen Figuren von »Glaube«, »Liebe« und »Hoffnung« vorbehalten geblieben. Sie singen zwischen den grösseren Instrumental- und Chornummern

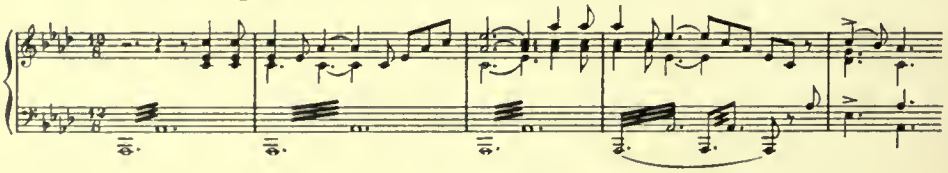
das Ganze ist homophon gearbeitet und bietet mitunter der Solostimme nur die nothwendigste harmonische Unterlage dar.

Besser sieht es mit dem Duo concertant op. 48 aus, dessen erster Satz wegen seines ebenmässigen, sanften Ausdrucks dem ersten Satz des Beethoven'schen Septetts im Stil ähnelt. Wäre er weniger homophon gearbeitet und würden die Themen noch schärfer contrastiren, so würde er mehr den Eindruck eines Sonaten- als den eines Concertsatzes hinterlassen. Beide Instrumente sind ziemlich gleichmässig behandelt, ohne dabei in virtuose Aeusserlichkeiten zu verfallen. Der düstere zweite Satz allerdings ist wieder ein richtiges Clarinettensolo, zu dem das Clavier bis auf ein tutti-ähnliches Mittelstück nur eine begleitende Rolle spielt. Erst in dem Schlussrondo kann man wieder von einem Duo reden. Hier werden beide Instrumente wieder gleichmässig berücksichtigt und im Gegensatz zum ersten Theil auch virtuos und effectvoll behandelt. Mit diesem Werke schliesst die Gruppe der bedeutenderen Compositionen für Orchesterinstrumente ab. Die Frucht dieser Arbeiten war der neue, echt moderne Orchestersatz, wie er mit fascinirender Macht zum ersten Male im »Freischütz« erklingen sollte. Auch die Gruppe der sechs grossen Concertarien schloss er in den Tagen des Münchener Aufenthalts für immer ab.

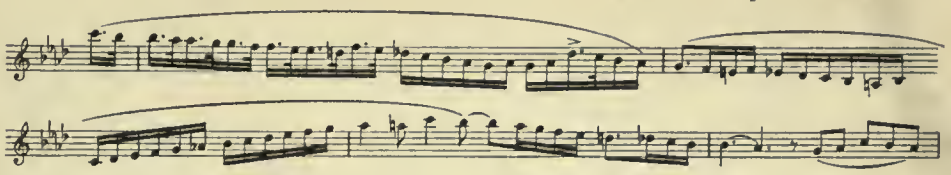
Auf dem Gebiete der Claviermusik sind es, abgesehen von den Variationen über ein »Air Russe« (Schöne Minka) op. 40 und dem unbedeutenden »Divertimento für Clavier und Guitarre op. 38« zwei Werke, die eine bleibende Bedeutung erlangt haben, das ist die monumentale As-dur-Sonate op. 39 und die dritte Sonate in D-moll op. 49.

Die As-dur-Sonate, die am 31. October 1816 in Berlin vollendet wurde, darf ohne Weiteres der Zeit nach als das erste Meisterwerk der romantischen Instrumentalmusik bezeichnet werden. Reichthum an bedeutenden Gedanken, Geschlossenheit der Form, eine allen Sätzen gleich gemeinsame, farbenreiche Melodik und kühne Rhythmik sind die Hauptvorzüge dieses Werkes. Ausserdem ist aber hier mehr als je vorher in einem früheren Clavierstücke Webers die Technik des Claviers ins Glänzendere, Freiere geführt worden. Die das Ohr berauschenden Vollgriffe, die oft in die linke Hand gelegte Melodie, gleichsam die Tenorstimme des Claviers, vor allem aber das orchestrale Colorit des Satzes sind Errungenschaften, die der moderne Clavierstil erst Weber verdankt. Durch sein ganzes früheres Componiren geht das Streben diesen Stil zu entwickeln und zu vervollkommnen. In der As-dur-Sonate kommt er zum ersten Male zum vollendeten Ausdruck. Kaum ein glänzenderes Beispiel besitzt die Musikliteratur, den Uebergang aus der Kammermusik in die Concertmusik zu zeigen, als dieses geniale Tonstück, das neben den rein musikalischen Eigenschaften eine Menge poesievoller Züge und phantasiereicher Bilder besitzt, wie nur irgend eine spätere Sonate von Schumann, Chopin oder Liszt.

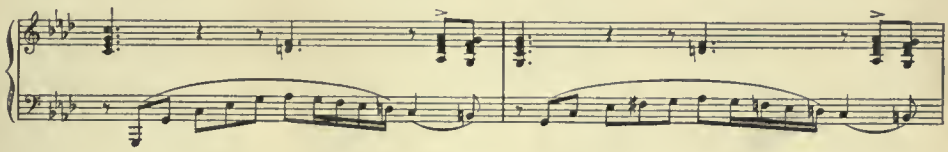
Drei Hauptgedanken enthält das erste Allegro moderato, sie stehen im wirkungsvollsten Gegensatze; das chevalereske Hauptthema,



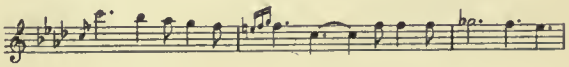
dann das brillante und zugleich doch warm empfundene Solo



und schliesslich das von Leidenschaft durchtränkte, düster schmerzliche Motiv in C-moll,



das sich vorübergehend auch einmal nach Dur wendet. Kunstreich werden sie bald mehr virtuos, bald mehr motivisch verarbeitet. Reich an stimmungsvollen Episoden ist namentlich die Durchführung, hierzu sind die klagende, kurze Phrase in F-moll,



sowie ferner die grosse dramatische Steigerung zu rechnen, die erst vor dem Eintritt des Hauptthemas in ruhigere Bahnen einlenkt. Es folgt ein Andante mit sehr gesangvoller, ernster Cantilene in C-moll, eine graziöse Bassfigur in Zweiunddreissigstel und ein straff rhythmisirtes Motiv mit kurz gestossener Sechzehntelbegleitung in Es-dur bilden das übrige thematische Material dieses stimmungsvollen Tonstücks. Am besten ist aber das Menuett gelungen, ein von Geist und Laune förmlich sprühendes Stück.

Das graziöse Schlussrondo fällt gegenüber den drei vorhergehenden Sätzen etwas ab. Von ihrer ursprünglichen Wirkung hat die As-dur-Sonate heute, seit mehr denn achtzig Jahren, nichts eingebüsst, sie ist noch immer ein Zugstück manches bedeutenden Virtuosen. Seltener schon begegnet man heutzutage der D-moll-Sonate op. 49. Das erklärt sich daraus, dass sie nicht im gleichen Maasse, wie die vorige Sonate, durch eine äusserlich schon bestechende Conception des Ganzen und durch bedeutsame Themen fesselt. Nüchterner sind die Motive, weniger vollgriffig und weniger farbenreich der Satz. Klarer und einfacher ist das Ganze gearbeitet und die Stimmführung ist hier strenger, als in dem vorhergehenden Werk gewahrt. Sie besteht nicht aus vier, sondern aus drei Sätzen, die alle weniger breit, als jene der As-dur-Sonate sind. Ein kurzes, trotziges und ein an Mozart gemahnendes, zierliches Thema liegen dem ersten Satz zu Grunde, der auch sonst noch manche gute Gedanken aufweist und durch deren geschickte Verwerthung das Interesse bis zum Schlusse rege erhält. Etwas conventionell ist das B-dur-Andante, ein Thema mit Variationen, gestaltet, dagegen sehr frisch und bravourmässig das Schlussrondo. Insbesondere die seelenvolle wie ein Cellosolo erklingende Cantilene schmeichelt sich mit unwiderstehlichem Zauber dem Ohre des Hörers ein.

Wie schon angedeutet, vermochte es Weber nicht, in dem düstern Prag sich auf die Dauer heimisch zu fühlen. Der schon erwähnte Mangel an verständnissinnigen Freunden, die geringe Theilnahme des Publikums für seine künstlerischen Bestrebungen und vor Allem sein an Aufregungen aller

Art reicher Bräutigamsstand zu der gefeierten Soubrette seines Theaters, der ersten Silvanadarstellerin Caroline Brandt, einer Tochter des Tenoristen und Kurfürstl. Kölnischen Geigers Brandt in Bonn, trübten ihm den Aufenthalt in Prag. Schien es doch Anfangs sogar, als ob seine Neigungen von Caroline nicht erwiedert wurden; erst bei einem gemeinsamen Aufenthalte, den Caroline und Weber zufällig in Berlin nahmen, und erst, als sie dort sah, wie sehr Weber geachtet und verehrt wurde, änderte ihr und ihrer Mutter Verhalten sich zu seinen Gunsten. Sein Entschluss aber, Prag für immer zu verlassen, stand unwiderruflich fest, als das Präsidium der Theaterverwaltung sich unzufrieden mit den von Weber erzielten Erfolgen zeigte. Er reichte daher Ostern 1816 seine Kündigung ein und verliess nach $3^3/_4$ jähriger Thätigkeit an der Prager Bühne diesen Platz für immer. Er siedelte nach Berlin über, wo er sich am 19. November dieses Jahres endlich mit Caroline öffentlich verloben konnte. Zu Weihnachten erhielt er auch, nachdem sich die Aussichten auf eine Berliner Anstellung zerschlagen hatten, die Ernennung zum Königl. Capellmeister der zu gründenden deutschen Oper in Dresden.

Caroline von Weber, geborene Brandt.
Nach einer späteren, farbigen Photographie.

Meine vielgeliebte Muks.

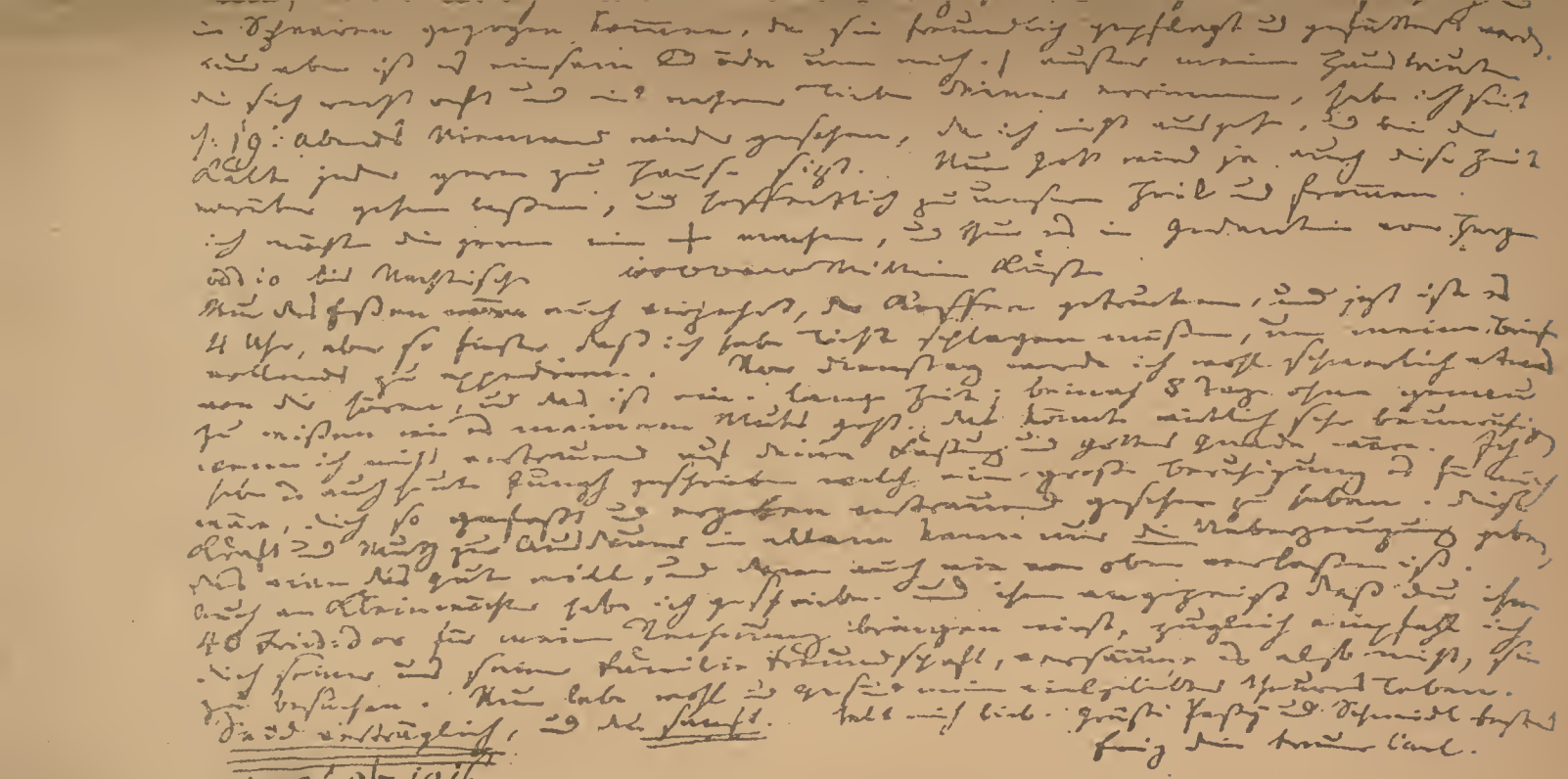
Nro: 2.

Einen schönen guten Morgen! hast du ausgeschlafen in Dresden und bist jetzt beim Auspacken? wahrscheinlich, und da kommt auch mein Brief Nro: 1 gegangen, während ich den 2t schreibe. Die große Kälte hat mir recht bange um dich gemacht, und ich warte mit Sehnsucht auf Nachricht von dir, wie du's auch beide geht. Ich bin Gott sei Dank gesund, obwohl gestern Abend hatte ich eine solche Müdigkeit und ziehen in den Gliedern, daß ich mir nun vielen Dingen kommen mag. d: 21. Abends war ich im Jerome Concert und recht voll war, und ziemlich gut ging. dann zu Hause und bald in Bett.

Gestern den ganzen Tag gearbeitet, und erst Abends in die Iphigenie gegangen, die recht gut gegeben wurde, und mir viele Freude machte, auch war es recht voll. dann zu Hause und in Bett. Heute ist nun großer Posttag. da ich den guten [illegible] schreiben muß, und auch einige bezügliche Briefe an mehrere Zeitungen wegen der schlechten Arrangir Geschichte von Hofmeister in Leipzig, über welche ich ich meinen Grimm drucken lassen muß, zum Strafexempel.

Ich habe gestern auch an Nostitz geschrieben, ihm mein Portrait geschickt, durch die Brandes die nach Leipzig reisen, und zugleich mich erkundigt wie es mit dem Leipz: Theater steht. auf jeden Falle schreibt er nicht mehrere Aus-stellen zu haben. So eben hat mich [illegible] unterbrochen, und wie viel er dir gegeben, so grüßt dich schönstens.

Mein geliebter Muks ich möchte dir gar zu gerne ein Buss geben. mein sollte [illegible] die Arbeit jetzt eine jetzt recht flecken da ich mich gar nicht aus dem Kopfe setzen, es ist aber gar nicht wahr, denn ich denke wirklich an dich und er-träume die Zeit wenn du mir ferne bist, als wenn ich weiß daß ich zu



BRIEF WEBERS AN CAROLINE (Originalgrösse).
Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

DRESDEN.

Eine an vielen Mühen und Sorgen überreiche Zeit harrte des Meisters, als er am 13. Januar 1817 in der sächsischen Residenz eintraf.

Während andere deutsche Länder nach dem zweiten Pariser Frieden durch den Zuwachs an Macht und Ansehen für die Mühsale des Krieges entschädigt waren, hatte die Niederlage Napoleons dessen treuem Bundesgenossen Friedrich August von Sachsen mehr als die Hälfte seines Königreiches gekostet, und nächst ihm empfand seine Residenz den Verlust am schmerzlichsten. Die entsagungsvolle, weltscheue Einsamkeit und Stille, in die sich der Hof zurückgezogen, warf über die ganze Stadt einen trüben Schatten. In kleinlichen Verhältnissen bewegte sich ihr Leben. Bescheiden und genügsam war der Ton der politisch verschüchterten Bevölkerung und Alles richtete sich nach dem Hof und dessen Wünschen.

König Friedrich August von Sachsen.
Nach dem Gemälde von C. Vogel, gestochen v. Fr. Müller.

Was die Musikpflege anbetrifft, so war die italienische Oper von Alters her das Schoosskind des Hofes geblieben. Glänzender und reicher, als irgend sonstwo wurde sie subventionirt und beherrschte völlig das Repertoire der Hofbühne. In der Gründung der deutschen Oper aber erblickte der Hof nur ein ihm vom gebieterischen Geiste der Zeit abgerungenes Zugeständniss. Der Adel, an seiner Spitze der allmächtige Minister Graf Einsiedel blieben italienisch gesonnen. In ihm, sowie in dem Capellmeister Morlacchi, dem Concertmeister Polledro und dem Kirchencompositeur Franz Anton Schubert fand der zur Gründung der deutschen Oper berufene, neue Capellmeister von Anfang an eine mächtige, oft unüberwindliche Gegnerschaft. Tausenderlei Intriguen des nur zwei Jahre älteren, geschmeidigen Kollegen Morlacchi war der deutsche Künstler ausgesetzt. Umsonst widmete er dem ihm anvertrauten Amt seine ganze Kraft, ja, opferte er selbst seine Gesundheit. Ohne Dank nahm man alles hin und dass seine Muse aus dem Quell nationaler Begeisterung getrunken, wurde dem Sänger von »Leyer und Schwert« nie verziehen. Sein ganzes Leben hindurch blieb er bei Hofe persona ingrata. Nur in seinem unmittelbaren Vorgesetzten, der auch Webers Berufung allen

Hindernissen zum Trotz mit grösster Energie durchgesetzt hatte, nur in dem Intendanten, Graf Heinrich Vitzthum, fand er einen treuen Förderer und Bundesgenossen in seinen künstlerischen Bestrebungen. Doch reichte dessen Macht nicht immer so weit, um alle Anordnungen, die Weber wünschen musste, mit Erfolg durchzusetzen. Die besten Absichten dieses ausgezeichneten Edelmannes wurden durch den oft nur latenten, passiven aber zähen Widerstand der italienischen Partei vereitelt, die verständigsten Anweisungen durch offene und geheime Gegnerschaft bekämpft. Gekränkt und verbittert legte er nach einigen Jahren das freudelose Amt zu Webers grösstem Schmerze nieder.

Gleich die erste Handlung, mit der sich Weber einführte, verdachte man ihm, dem »Hofbeamten« sehr. Es war dies die in der »Abendzeitung« erschienene Erklärung über seine künstlerischen Zwecke und Ziele »An die kunstliebenden Bewohner Dresdens[33]).« Es heisst dort unter Anderem: »Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen, als die der Deutschen. In gewisser Hinsicht nämlich.—Die Italiener und Franzosen haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen wiss-

Fr. Morlacchi.
Nach einer Photographie v. Fratelli Bartolena, Livorno.

begierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend, an sich zu ziehen; aber er greift alles tiefer. Wo bei den Andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Menschen abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile sich zum schönen Ganzen runden und einen.« So wird denn der Gedanke des »Kunstwerks der Zukunft«, das eine Verschmelzung des Tondramas mit den Schwesterkünsten anstrebt, soweit diese für die Bühnendarstellung in Frage kommen und von Nutzen sein können, hier schon, im Jahre 1817, als bewusstes Programm eines grossen Künstlers offen ausgesprochen. Ebenso überraschte er in einer Ansprache das verwöhnte Kunstpersonal durch die gebieterische Forderung unbedingten Gehorsams. Wie Weber aber einst in Prag die böhmische Sprache erlernt hatte, so trieb er jetzt auch italienische Sprachstudien, und zwar aus dem Grunde, um seinerseits »Missverständnissen«, wie Morlacchi seine Intriguen gegen Weber meist zu nennen beliebte, aus dem Wege zu gehen. Auch mit Rücksicht auf die italienischen Sänger, die er hin und wieder mit verwenden durfte, war das Erlernen des Italienischen nöthig. Als eigentliche Hauptkräfte aber standen ihm, abgesehen von der ausgezeichneten Capelle, die Darsteller des deutschen Schau- und Singspiels zur Verfügung, ein Personal, das hinsichtlich seiner Güte mit den Künstlern der italienischen Oper auch nicht annähernd sich messen konnte. Und mit diesen schwachen Mitteln sollte er neben der splendid ausgestatteten italienischen Oper sich erfolgreich behaupten.

Schon nach 17 Tagen, am 30. Januar trat er mit der Aufführung von Mehuls »Joseph« vor die Oeffentlichkeit und errang nicht nur beim Publikum, sondern auch beim König einen grossen Erfolg. Nicht minder glücklich stellte er »Das Hausgesinde« von Fischer, Fanchön von Himmel, »Helena« von Mehul, »Johann von Paris« von Boieldieu, das »Lotterieloos« von Isouard, »Raoul Blaubart« von Gretry und »Das Waisenhaus« von Weigl heraus. Unablässig war Weber bemüht, sein junges Operninstitut zu verbessern. So drang er auf Engagements hervorragender, deutscher Sänger, ferner sorgte er für die Ausbildung eines tüchtigen Chors unter dem berühmten Gesangspädagogen Johannes Miksch; auch die Anstellung eines Correpetitors und Tanzmeisters, der den Sängern mimischen Unterricht geben sollte, befürwortete er und statt der Direction vom Flügel aus mit der Hand, führte er die Direction mit dem Taktstock ein. Uebrigens beschränkte sich seine Thätigkeit nicht nur auf die Leitung deutscher und in Vertretung für den viel abwesenden Morlacchi auch italienischer Opern, sondern sie umfasste auch die musikalische Direction an der katholischen Hofkirche und bei den Festlichkeiten des Hofes.

Joannes Miksch.
Nach einer Zeichnung v. E. B. Kietz.

Ludwig Tieck.

Von Einfluss für ihn wurde seine Einführung in die einzige schöngeistige Gesellschaft Dresdens, in den »Dichterthee«, dessen fürchterlicher Name später in den des »Liederkreises« gemildert wurde. Diesem Verein gehörten mit Ausnahme des ganz isolirt stehenden Ludwig Tieck fast sämmtliche Dresdener Schriftsteller an, so Carl Theodor Winkler (der unter dem Dichternamen Th. Hell schrieb), ferner der Verfasser der »Theorie des Lustspiels«, Prof. Hasse, der Archäologe und Vielwisser Böttcher, der »Deutsche Petrarka« Carl Förster, Minister v. Nostitz (Arthur von Nordstern), die Schriftstellerin und Malerin Therese aus dem Winkel, die unter der Chiffre C. Kritiken für die italienische und gegen die deutsche Oper in der »Abendzeitung« schrieb, und Helmine von Chezy, eine in beschränkten, fast ärmlichen Verhältnissen lebende Schriftstellerin, die in der Blüthezeit ihres Lebens 1804 mit Friedrich Schlegel, Sophie Bernhardi, Varnhagen von Ense etc. in Paris in Romantik geschwelgt hatte und in Folge dessen ein etwas extravagantes Wesen zur Schau trug.

Den eigentlichen Mittelpunkt der Gesellschaft aber bildete Friedrich Kind, der kleine, eitle Dichter von »Van Dyck's Landleben«, der hier die

Rolle eines Poetenfürsten spielte. Schon 1816 hatte ihn Weber bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Dresden besucht und ihn um ein Libretto gebeten, in dem alle Künste vereint zusammenwirken sollten. Kind schreibt darüber in seinem »Freischützbuche«[34]): »Ich ging, wie nur zum Scherz, mit mir zu Rathe, wie so etwas entworfen werden müsse —, ich überzeugte mich, dass durch die Verbindung aller Künste, als der Poesie, der Musik, der Action, der Malerei, des Tanzes ein Grosses zu erreichen sei.« Jetzt, da Weber Capellmeister in Dresden geworden war, erneuerten sie die Bekanntschaft; Weber erinnerte ihn an sein Versprechen, ihm einen Operntext zu schreiben. Bei einem diesbezüglichen Besuche Webers bei Kind kamen sie beide auf das Apel'sche Gespensterbuch, dessen erste Erzählung: »Der Freischütz« schon 1810 Alex. von Dusch und Weber zur scenischen Bearbeitung angeregt hatte. Doch blieb der Plan damals unausgeführt. Jetzt aber kam die Freischützidee zur Ausführung. Schon am 1. März 1817 war das vollständige Libretto in Webers Händen, doch wurde die Composition desselben erst in einigen Jahren vollendet. Die amtliche Thätigkeit nahm Weber zu sehr in Anspruch, als dass er ohne Störungen hätte am »Freischütz« schreiben können. Für die Festlichkeiten in der Königlichen Familie musste er eine Reihe Gelegenheitscompositionen liefern, so in diesem Jahre zur Vermählung der Prinzessin Maria Anna, einer Nichte des Königs die grosse italienische und von Abbé Celani gedichtete Cantate: »l'Accoglienza«. Nachdem sich Weber noch die lebenslängliche Anstellung erkämpft hatte, konnte er auch an die endliche Heimführung seiner Braut denken. Am 4. November 1817 wurde das Paar in Prag getraut, um nach einer auch zur Concerttournée gewordenen Hochzeitsreise glücklich am 20. December in das langersehnte, eigene Heim einzukehren. So hatte er denn in diesem Jahre, trotz mancher bösen Erfahrungen, zwei Mal ein grosses Loos gezogen, die Anstellung als Königl. Capellmeister und eine stillbehagliche Häuslichkeit, die sich, wie sein Sohn Max erzählt, ohne grossen Kostenaufwand auch in ein heiteres, glänzendes Haus erweitern liess, in dem die zierliche Hausfrau selbst der hellste, belebendste Strahl war. Rasch lebte sich die einst so gefeierte Sängerin in die Rolle der Hausfrau ein. Vor allem aber besass sie die werthvollste Mitgift für eine Künstlerehe, die verständnissinnige Theilnahme der Frau an dem Wirken des Mannes. Vierundzwanzig Jahre alt hatte das Leben sie ihrem Alter vorausgereift und sie durch Talent und Kunstpraxis ihrem Gatten zum unschätzbaren »komischen Rathe« in allen Dingen gegeben. Ihrem Einflusse zum Beispiel verdankt man die jetzige Eröffnungsscene im »Freischütz«, der ursprünglich noch andere Scenen voraus gingen. Im Sommer 1818 sollte ein weiterer Glückstraum Webers in Erfüllung gehen, mit der Gattin auf dem Lande zu leben. Sie fanden in Klein-Hosterwitz, im Häuschen des Winzers Felsner das gesuchte »Sommernestchen«, das sie von nun an fast alljährlich bezogen. Nur, wenn Dienst oder die Gesundheit die weiten Wege zwischen Hosterwitz, das nahe bei Pillnitz liegt, und Dresden verbot, bezogen sie in »Cosels Garten« in Antonstadt-Dresden unmittelbar an der Elbe eine Sommerwohnung. In Klein-Hosterwitz entstanden zum grössten Theil »Freischütz«, »Euryanthe« und »Oberon«. Von hier aus lernte er auf Spaziergängen mehr und mehr die liebliche Umgebung Dresdens kennen, die einen so fesselnden Zauber auf ihn ausübte, dass er ihretwegen aus Dresden, »aus dem verflucht

Friedrich Kind.

hübschen Neste« nicht herausgehen wollte, als ihm später einmal, 1821, eine glänzende Stellung als Hofcapellmeister in Cassel angeboten wurde. Oft kegelte er in einer nahen Wirthschaft, badete in der Elbe oder unternahm mit seinem geliebten »Mucks«, wie er Caroline zu nennen pflegte, Wasserpartien. Als grosser Thierliebhaber war seine Häuslichkeit noch durch einen Jagdhund »Ali«, eine Cyper-Katze »Maune« und einige Vögel belebt, zu denen sich später noch das Capucineräffchen »Schnuff« gesellte. Häufig sprachen die Freunde aus Dresden bei ihm in Hosterwitz vor, ausser den Mitgliedern des »Liederkreises« und anderen angesehenen Freunden des Weber'schen Hauses auch noch der Opernregisseur Bassi, für den Mozart einst den »Don Giovanni« schrieb, der unvergleichliche Sopranist der italienischen Oper Giovanni Sassaroli und die beiden Clarinettisten Gebrüder Roth. Doch auch fremde Gäste suchten ihn auf. So empfing er den berühmten Physiker Chladni, die Claviervirtuosen W. A. Mozart junior, der Sohn des unsterblichen Meisters, der vorher seine an den Staatsrath Nissen verheirathete Mutter in Kopenhagen besucht hatte, sowie Nepomuk Hummel. Auch der junge, etwas derb — burschikose Heinrich Marschner, der Vater von Felix Mendelssohn, Spohr, der mit seiner Gattin in Dresden concertiren wollte, lernten Weber als einen in jeder Weise liebenswürdigen Wirth schätzen.

In den Jahren 1818/19 schrieb Weber grössere geistliche und weltliche Chorwerke, auf die wir unten noch zu sprechen kommen. Aber auch kleinere Arbeiten, schöne Volkslieder, ein Trio und seine ausgereiftesten Clavierstücke schrieb er in dieser Zeit. Viele dieser Werke schuf er, nachdem er im Frühjahr 1819 von Krankheit genesen und durch den Tod seines erstgeborenen kleinen Töchterchens und durch das Siechthum seiner Gattin schwer niedergedrückt war. Es zeigt sich hierin Webers bewundernswerthe Fähigkeit, im Augenblick, wo er mit seinem Genius Zwiesprache zu halten begann, alle seelische und leibliche Noth zu vergessen. Diese geistige Energie verliess ihn auch später nicht, als er in schwerer Krankheit noch kurz vor seinem Tode eins seiner lebensfrischesten Werke, die Oberon-Ouverture schuf. Und dass er diese Fähigkeit besass, war gut, denn ohne sie wäre wohl »Freischütz«, »Euryanthe« und »Oberon« gewiss niemals zu Stande gekommen. So sehr hatte er unter Kränkungen und Aerger in seiner Stellung zu leiden. Unter Anderem wurde die von ihm als so nothwendig empfundene Umsetzung des Orchesters auf höchsten Befehl rückgängig gemacht und erst nach Jahren stillschweigend zugelassen. Ferner gelangte seine Jubelcantate nicht an dem Feste zur Aufführung, zu dem sie bestimmt war. Der Auftrag einer Festoper zur Vermählung des Prinzen Friedrich August wurde wieder zurückgenommen und die Aufführung seiner »Silvana« durch Morlacchis Machinationen vereitelt. Die bitterste Kränkung aber bereiteten ihm die sächsischen Majestäten selber, als sie von Weber, der Sitte gemäss zu Taufzeugen geladen, sich nur durch einen Kammerdiener und eine Kammerfrau vertreten liessen.

In diese Zeit der Kümmernisse traf wie ein leuchtender Hoffnungsstrahl vom Berliner Intendanten Graf Brühl das Ersuchen ein, ihm den Plan

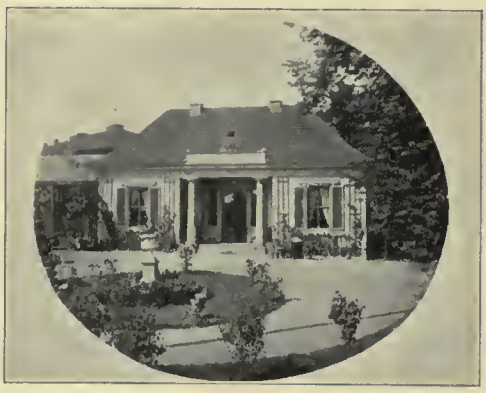
von Webers neuer Oper mitzutheilen. Weber sandte den Freischütztext hin, er gefiel dem Grafen, und dieser erwarb die Oper für die Eröffnung des von Schinkel neuerbauten Schauspielhauses in Berlin, das im Frühjahr 1820 fertig gestellt sein sollte. Eifrig nahm Weber nun die noch wenig geförderte Arbeit am »Freischütz« auf und vollendete ihn am 13. Mai 1820.

Ehe wir aber zu diesem selbst übergehen, seien noch einige Worte über die vorher entstandenen Compositionen gestattet. Von den vielen Gelegenheitsmusiken für die Feste des Sächsischen Königshauses kann nur die »Jubelouverture« op. 59 Anspruch auf dauernden Werth erheben. Trotzdem sie in den Clavierauszug der grossen »Jubelcantate« op. 58 mitaufgenommen ist, wurde sie doch nicht als Einleitung zu dieser gedacht. Vielmehr ist sie als ein selbständiges Werk, als »op. 59« zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum Königs Friedrich August I. componirt worden, nachdem die zu diesem Zwecke geschriebene grosse »Jubel-Cantate« nicht zur Aufführung bei den Feierlichkeiten genehmigt war. Die Ouverture kommt nach Inhalt und Form den drei anderen monumentalen Schöpfungen dieses Genres, den Ouverturen zum »Freischütz«, »Oberon« und »Euryanthe« schon sehr nahe. Noch heute übt sie ihren unwiderstehlichen Zauber aus und kein Stück, den Wagner'schen »Kaisermarsch« und das Brahms'sche »Triumphlied« nicht ausgenommen, besitzt unsere moderne Musikliteratur, das in so populärer und zugleich kunstgerechter Weise eine allgemeine nationale Festesfreude auszudrücken vermöchte, als dieses melodische und klangprächtige Tonstück. Da dieses in wenigen Tagen (2.—11. Sept. 1818) fertig gestellt werden musste, so benutzte Weber zu dem Mittelsatz in H-dur einen Abschnitt aus dem Quintett des vor 14 Jahren begonnenen »Rübezahl« und zwar entlehnte er von dort die Takte 135—158 des Presto assai in der Ouverture. Das Ganze durchzieht, abgesehen von dem für unser modernes Empfinden etwas süsslich-trivialen zweiten Allegrothema ein chevaleresker pompöser Zug von der majestätischen Einleitung an bis zu dem imposanten Schluss mit der Nationalhymne, deren Melodie in den Blasinstrumenten liegt und von den Streichinstrumenten genau, wie in der Schlachtmusik (No. 2) von »Kampf und Sieg« jauchzend umspielt wird.

Klein-Hosterwitz bei Dresden.
Nach einer Naturzeichnung v. F. T. Brauer.

Auch eine Reihe von Theatermusiken zu verschiedenen Schauspielen, unter Anderem zu A. Müllers »König Yngurd« und E. Gehes »Heinrich IV. von Frankreich« und Kinds »Lieb' um Liebe«, eine zu Cherubinis Oper »Lodoiska« componirte Arie und kleinere Einlagen

in Bühnenstücken können wir übergehen, um erst bei Webers geistlicher Musik stehen zu bleiben. Seinem Naturell lag die Kirchenmusik fern. Einer wahrhaft inneren Nöthigung ist seine Musica sacra nicht entsprungen. Weit innerlicher und inbrünstiger als in seinen grossen kirchlichen Werken wendet er sich in Agathens »frommer Weise« oder im »Gebet vor der Schlacht« zu seinem Gott. Soweit in den Messen seine Tonsprache in irgendwelche Beziehungen zum Gegenstande tritt, ist es dessen sinnliche Seite, an der sie haftet. Trotz vieler contrapunktischer Abschnitte und mancher kunstvoller fugirter Sätze erscheint Webers Polyphonie doch mehr als äussere Satzung, nicht als beseelendes und belebendes Element einer echt geistlichen Tonkunst. Das ist ebenfalls ein wichtiger, moderner Zug in Webers künstlerischer Erscheinung. Ein neuer weltlicher Geist spricht aus seiner geistlichen Musik. Im Grunde genommen stellt sie eine Verquickung theatralischer Musik mit religiösen Vorgängen und Handlungen dar. Von seinen beiden Messen nimmt die grössere in Es-dur, op. 75 den ersten Platz ein. Hier ist ein Reichthum der Phantasie und eine Grösse der Gestaltungskraft niedergelegt, wie sie nur einem Genie zu Gebote stehen. Das glänzende »Gloria«, das prachtvoll aufgebaute und an Cherubini-Rossini'sche Melodik gemahnende »Credo«, ferner das »Sanctus« mit der pompösen Fuge: »Osanna in excelsis« und das höchst dramatische »Agnus Dei« sind dem Besten beizuzählen, was die neuere Tonkunst in der kirchlichen Composition aufzuweisen hat. Zu dieser Messe schrieb Weber einige Tage später auf Wunsch des Königs noch ein Offertorium, ein Virtuosenstück für den ausgezeichneten Sopranisten Sassaroli. Im Gegensatz zu der Grösse und dem Pompe der ersten Messe hat die zweite, zur goldenen Hochzeit des Königspaares componirte kleine Messe in G-dur op. 76 ein mehr liebliches, an Haydn erinnerndes Gepräge, ohne jedoch durch Originalität der Erfindung sonderlich zu fesseln.



Cosels Garten.

Um werthvolle Gaben bereicherte Weber in dieser Zeit auch seinen Liederschatz. Ein frisches Tonstück für 4 Solostimmen und Chor ist der zu einem Kind'schen Festspiel »Der Weinberg an der Elbe« componirte Gesang »Hold ist der Cyanenkranz«. Die wiegende Sechszehntelfigur der Orchesterbegleitung erinnert ein wenig an die Begleitungsfiguren von Schuberts »Auf dem Wasser zu singen«. Von Männerchören aus dieser Periode des Meisters hat das von Hofrath Illaire in Berlin gedichtete »Schmückt das Haus mit grünen Reisern« eine ähnliche Verbreitung wie »Lützows wilde Jagd« und »Schwertlied« gefunden. Weiter gehören zu dieser Gruppe die drei Männerchöre ohne Begleitung »Gute Nacht«, »Ermunterung« und »Freiheitslied«. Das letzte Stück ist ganz in der Art der Gesänge von »Leyer und Schwert« gehalten. Mit Vorliebe pflegte Weber aber das volksthümliche Lied. Hierher gehören das leicht-

fertige: »Weine, weine nur nicht« oder das einfache und doch innige «Wenn ich ein Vöglein wär« und das gefühlstiefe »Mein Schatz ist auf der Wanderschaft«. Diese kleine Schöpfung hat, wie früher schon erwähnt mit dem älteren Liede: »Ich hab mir eins erwählet« einen gewissen Zusammenhang. Darauf deutet, wie Jähns[35]) hervorhebt, die Uebereinstimmung der Worte bei Erwähnung der »falschen Zunge« und die Verwandtschaft der Tonarten, bei dem hoffnungsfreudigeren älteren Liede E-dur, bei dem später komponirten, ernsteren Gegenstück E-moll. Ein Volkslied, das zugleich in prächtiger Weise süddeutschen Humor wiederspiegelt, ist das niedliche »Mein Schatzerl ist hübsch«. Von anderen Gesängen ist die stimmungsvolle Romanze »Alkanzor und Zaide« mit Guitarrebegleitung zu erwähnen, die als Einlage zu Kinds Schauspiel »Nachtlager in Granada« komponirt wurde. Die Melodie ist spanischen Ursprungs.[36]) Die komplizirte Form des Trioletts weiss Weber in dem reizenden: »Keine Lust ohn' treues Lieben« musikalisch zu meistern. Als eine Perle unter Webers lyrischen Gesängen ist »Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen« zu bezeichnen und als ein geniales Charakterstück vom holden und doch dämonenhaften Reiz das »Elfenlied«.

Die reifsten Früchte vor dem »Freischütz« zeitigte der Meister in der Claviermusik, wenn auch das »Claviertrio op. 63« und die »Variationen über ein Zigeunerkind op. 55« wegen ihres geringen Kunstgehalts hiervon auszunehmen sind. Als Mann der glänzendsten und eigensten Charakteristik erscheint Weber in den »Huit pièces à quatre mains op. 60«. Nur die modernen Ueberschriften fehlen noch diesen »Piècen«, um sie zu sogenannten Charakterstücken, Liedern ohne Worte und dergleichen zu stempeln. So könnte z, B. das dritte Stück, das anmuthige F-dur-Adagio als ein pastorales Idyll bezeichnet werden und die folgende, wegen ihrer kecken Ursprünglichkeit und kunstvollen kontrapunktischen Arbeit beste Nummer der Sammlung als »Slavischer Tanz«. Das nächste Stück wird von Weber selbst »Alla Siciliana« benannt. Er benutzte dasselbe auch als Tanzmusik für Eduard Gehes Trauerspiel: »Heinrich IV. von Frankreich«. Wie sehr aber ein orchestraler Sinn Weber auch bei Claviercompositionen beherrscht, lässt das 7. Stück der Sammlung, ein ernster Marsch deutlich erkennen. Denn im G-dur-Thema des Mittelsatzes wird täuschend die Klangfarbe der Hörner auf dem Clavier nachgeahmt. Mit dieser Sammlung schliesst Webers vierhändige Claviermusik ab. Nächst Mozart war es Weber, der diese auf Geselligkeit gerichtete Musikgattung zuerst in Deutschland einführte, und in der er fast ebenso hervorragendes leistete, wie der erste klassische Vertreter vierhändiger Musik: Franz Schubert. Vollendete Phantasiegebilde begegnen uns in den zweihändigen Clavierstücken: »Rondo brillante« op. 62, »Polacca brillante« op. 72 und »Aufforderung zum Tanz« op. 65. In ihnen deckt sich Form und Inhalt völlig; reich und frisch quollen ihm hier die musikalischen Gedanken zu. Während das Des-dur-Rondo einen milden, ruhigen Glanz ausströmt und trotz aller Zweiunddreissigstelläufe einen rein musikalischen Eindruck hinterlässt, erscheint die brillante E-dur-Polacca als Virtuosenstück. Mit ihrem auf äussere Bravour gerichteten Claviersatz macht sie noch heute, namentlich in der glänzenden Liszt'schen Erweiterung mit dem als Einleitung dienenden Largo aus der Polonaise op. 21 und mit Orchesterbegleitung einen äusserst effectvollen Eindruck.

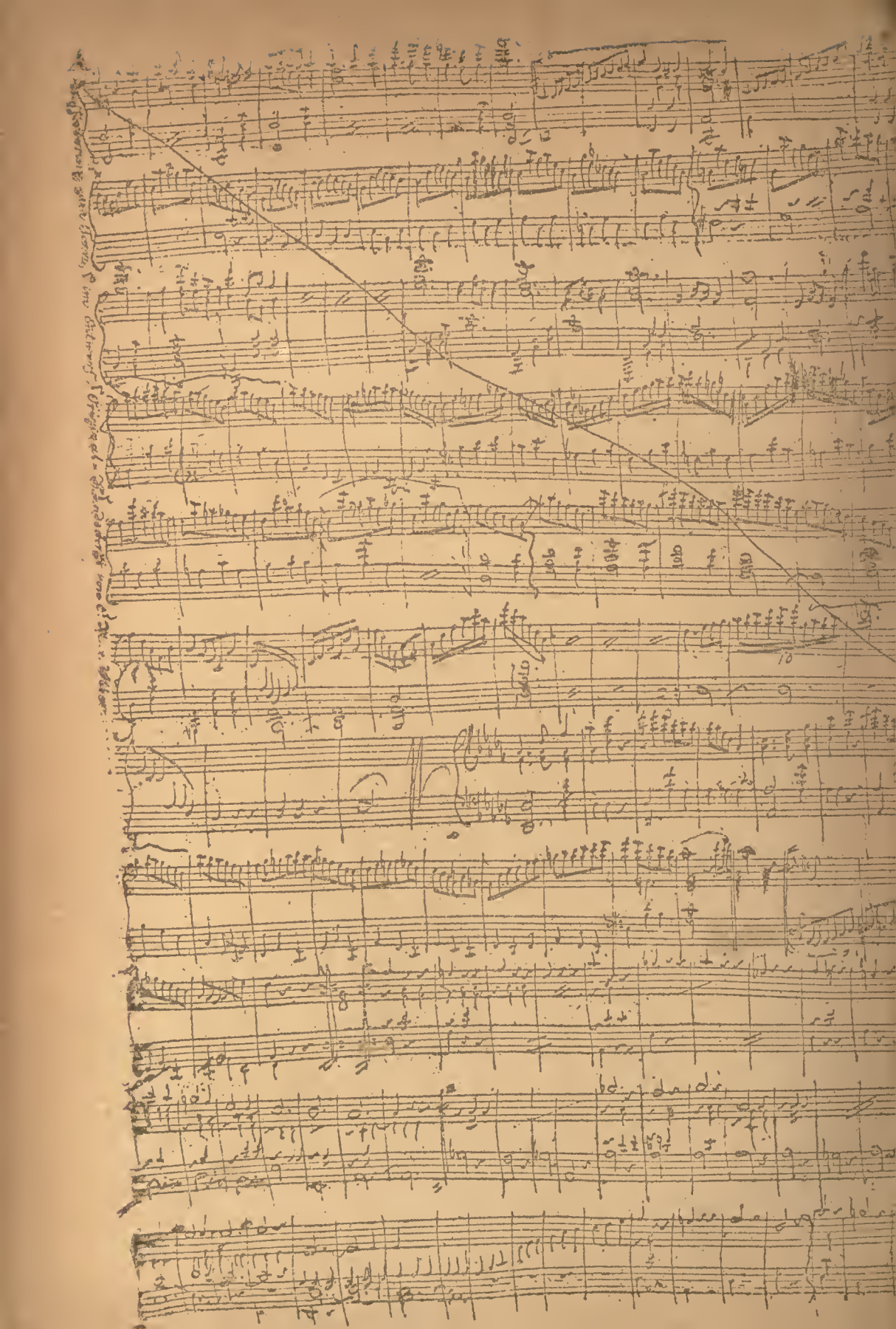
Ein Epoche machendes Werk und zugleich neben dem späteren Concertstück das originellste Erzeugniss unter Webers Claviercompositionen ist die »Aufforderung zum Tanz«, die am 28. Juli 1819 vollendet wurde. Nicht blos die rhytmischen Bewegungen der Tänzer, sondern alles das, was der deutsche Tanz Ritterliches, Zärtliches, Anmuthiges haben mag, vom anmuthigen Wiegen bis zum Aufbrausen bacchantischer Lust, die sich aber gleich sittig mildert und mässigt, vom lieblichen Necken bis zum zärtlichen Wort der Liebe«[37]) findet in dieser Composition eine künstlerische Interpretation. Eine Aufeinanderfolge dramatischer Scenen wird hier vor uns aufgerollt. Dass dies mit bewusstester Absicht geschieht, das geht aus den programmatischen mündlichen Erläuterungen Webers hervor, die er nach Jähns[38]) seiner Gattin beim ersten Vorspielen des Stücks gab: Introduction: »Erste Annäherung des Tänzers (Tact 1—5), dem eine ausweichende Erwiderung der Dame wird (5—9). Seine dringender gestellte Aufforderung (9—13). Ihr nunmehriges Eingehen auf seinen Wunsch (13—16). Nun reden sie eingehender; Er beginnt (17—19); Sie antwortet (19—21); Er mit erhöhtem Ausdruck (21—23); Sie wärmer zustimmend (23—25); Jetzt gilt's dem Tanz! Seine directe Ansprache bezüglich darauf (25—27); Ihre Antwort (27—29); Ihr Zusammentreten (29—31); Ihr Antreten; Erwartung des Beginns des Tanzes« (31—35). — Schluss: »Sein Dank, Ihre Erwiderung, Ihr Zurücktreten — Stille«. Das Allegro vivace enthält, wie wir fortfahrend ergänzen wollen, den Tanz selbst. Mitten in seinem Verlaufe kommt es zu einem Zwiegespräch, das zu einem gegenseitigen Liebesgeständniss führt.

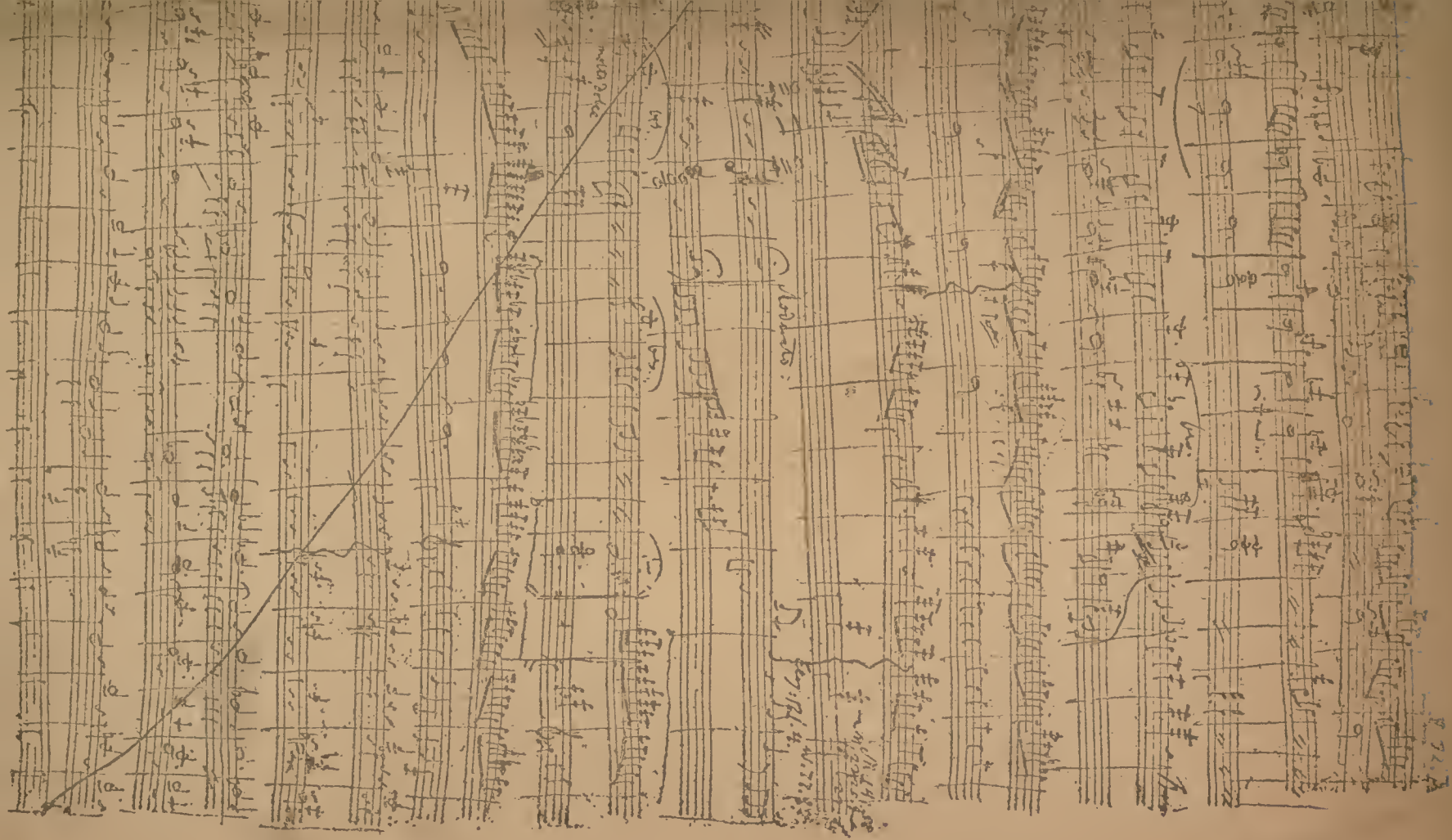
Die idealisirte Tanzweise, wie sie in diesem Tonstück zum ersten Male zum Ausdruck gelangt, wurde vorbildlich für Chopin, in dessen Walzern, Polonaisen und Mazurken ebenfalls mehr die Poesie des Tanzes, als dieser selbst betont wird. Indessen macht sich zwischen beiden Meistern »ein sehr charakteristischer Unterschied« bemerkbar. Hier wie dort ist die Grundstimmung durchaus erotisch; während sie jedoch in den Schöpfungen des deutschen Componisten frei, fröhlich und hoffnungsvoll aufjubelt, versenkt sie sich bei dem Anderen in die süsse Wehmuth müde und träumerisch nachgeniessender Rückerinnerung. Jauchzend erhebt jener den überschäumenden Becher der Freude zum Munde, dieser hat den Trunk bereits bis auf den letzten Tropfen geleert.«[39]) Hatten die Gavotten, Musetten, Sarabanden und Menuette die frühere Etikette und die etwas barocke Gravität des Ballsaals musikalisch versinnlicht und spiegelt der Tanz im Anfange unseres Jahrhunderts eine harmlose, oft kindische Naivität wieder, so wurde durch Weber »das Pathos der Liebe, wie Riehl treffend bemerkt, in die Tanzmusik eingeführt.« In seinen »Musikalischen Charakterköpfen« II. Seite 299 führt Riehl dies des Näheren aus, wenn er sagt: »Eine solche affectvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik musste in dem Herzen der Jugend zünden, wie nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne dass jene es merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mussten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entre-deux von Perrücke und Reifrock erscheinen. Indem aber Weber als der erste bedeutende Meister diese Richtung anschlug, zeigte er wieder, wie tief er seine Zeit erkannte und empfand.« Neu ist aber auch das Tempo, das Weber hier anschlug. War der Walzer vorher ein anmuthig dahingleitender Tanz, eine

Art belebtes Menuett gewesen, so ist jetzt das für Webers sämmtliche Schöpfungen so charakteristische Allegro con fuoco in diesen Tanz hineingefahren. Diese feurige schnellere Tanzweise kam bald zur Alleinherrschaft, und Strauss und Waldteufel, die gegenwärtig hervorragendsten Vertreter der Tanzmusik, sind in dieser Beziehung dem von Weber gegebenen Beispiele gefolgt. Tausig hat das Stück modernisirt, ähnlich wie A. Henselt das F-moll-Concertstück. Instrumentirt worden ist »die Aufforderung zum Tanz« sogar drei Mal, von dem geistreichen Berlioz, von F. Langer, dem Bearbeiter der Silvana und von F. Weingartner. Sie haben damit den Absichten des Componisten einen schlechten Dienst erwiesen. Selbst Berlioz vermochte nicht den eigenthümlichen, echt clavieristischen Klangreiz dieser Composition in das Orchester hinüberzuretten.

Wie schon in Prag, so schrieb Weber jetzt auch in Dresden eine Reihe musikalisch-dramaturgischer Notizen in die Dresdener »Abendzeitung«, die zur Orientirung neuer Werke dienen sollten. Der Zeit nach fallen sie hauptsächlich in die Jahre 1817—1821. Von bekannteren Werken wurde Mehuls »Joseph», Himmels »Fanchon«, Boildieus »Johann von Paris« und Mozarts »Entfuhrung« in den Kreis dieser Besprechungen gezogen, die gegenüber den früheren Aufsätzen einen weitblickenderen Geist und grössere Reife des Urtheils verrathen. Viele feinsinnige Bemerkungen finden sich hier. So wird im Referat über »Johann von Paris« das »witzige« Element als Haupteigenschaft der französischen Conversationsoper bezeichnet im Gegensatz zu dem gemüth- und gefühlvolleren Wesen der deutschen und italienischen Oper. Boildieu selbst wird von Weber mit Recht als der erste klassische Vertreter dieser Operngattung anerkannt. Unter anderm finden sich hier treffende Charakteristiken von Gretry, Mehul, Weigl, Meyerbeer und Cherubini. Dem Letzgenannten spendet er in dem Referat über dessen Oper »Lodoiska« mit Recht sehr hohes Lob, indem er ihn als »klassischen Meister und Schöpfer neuer Bahnen« bezeichnet, »der ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.«[40]) Als neue Errungenschaft Cherubinis preist unser Meister »das Verschmelzen aller Mittel zum Totaleffect«, dem zu Liebe bei Cherubini die bisher gewöhnlich melodieführende Stimme des Sängers »der Melodie des ganzen Musikstücks untergeordnet wird.« Weber findet eine »Entschuldigung« für dies Verfahren darin, dass Cherubini »für französische Sänger schrieb, die den Ausdruck des Affectes in der durch die Orchester-Belebung höher potenzirten Declamation suchen.«[41]) Fast möchte man glauben, ein Referat über ein modernes Musikdrama vor sich zu haben, so zeitgemäss muthen uns diese Auslassungen an. Und doch erschien es schon am 13. Juli 1817! Zweifellos darf es daher eines der ältesten Zeugnisse sein, wo auf das Wesen des »Kunstwerks der Zukunft« hingewiesen wird, auf die Heranziehung der Schwesterkünste, auf den bedeutsameren Antheil des Orchesters und auf einen mehr declamatorischen als blos singenden Vortrag der Sänger in der Oper.

Als Mann einer neuen Zeit erscheint auch Weber in der Recension über »Herrn Feskas Tondichtungsweise«, den er vor zu vielem Quartettschreiben warnt, denn es verführe zur Manier, zur Miniaturmalerei« und mache einseitig. Dieser Ausspruch entspricht nicht nur Webers Stellung zur Kammermusik, sondern, was noch viel wichtiger ist, er kündigt zugleich eine Revolution in der Kunstgeschichte an, die durch die Ueberproduktion





WEBERS ERSTER ENTWURF DER „AUFFORDERUNG ZUM TANZ".

Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

und Uebersättigung an Werken der stets gleich gebauten Sonatenform in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts hervorgerufen wurde und zu anderen, neuen Formen drängte. In all seinen Besprechungen und auch in seinen Briefen findet sich ein Streben nach möglichst objektivem Urtheil. So empfiehlt er, der natürliche Gegner des Rossinismus, ein Morlacchisches Oratorium »Isacco« dem Dresdener Publikum und äussert sich hierbei in versöhnender Weise über das Verhältniss italienischer und deutscher Kunst. Wir erkennen darin nicht nur den befürwortenden Capellmeister, sondern auch, wie Riehl sagt den »Mann von allgemeiner Bildung, die immer dazu treibt, fremde Art auf ihrem eigenen Boden aufzusuchen und demgemäss gerecht zu richten, während der blosse Zunftmeister lediglich nach dem Dogma seiner eigenen Schulweisheit urtheilt und verdammt.« [42])

Webers Vorgehen, für wichtige Aufführungen in der geschilderten Weise Stimmung zu machen, fand vielfachen Widerspruch, der gelegentlich eines Streites wegen der Meyerbeer'schen Opern »Emma di Resburgo« und »Alimelek« zur offenen Polemik führte. In Philippis »Literarischem Merkur« war die nicht ganz unrechte Behauptung aufgestellt, dass Herr von Weber in Dresden das »Kunst-Urtheil zu lenken suche und verlange, dass man seinen Lieblingen huldigen solle«. Gegen diesen Herrn Bemerker verfasste dann Weber eine geharnischte Antikritik, ebenso wie bei einer früheren Gelegenheit gegen »die Kritiken des Buchstaben C in der Abendzeitung«, gegen Frl. Th. aus dem Winkel, die auf die Anfängerschaft der deutschen Oper in Dresden spöttische Seitenblicke warf. Von selbstständigeren Arbeiten verdient noch die schön geschriebene Lebensskizze aus dem Jahre 1818 [43]) und der »Schlammbeizger« eine Humoreske im Jean Paul'schen Stile hervorgehoben zu werden. Einen seiner letzten ästhetischen Aufsätze legte er in einem Briefe vom 9. März 1824 an den Leipziger Theatercapellmeister Präger nieder [44]), der den Meister um Mittheilung der metronomisch bezeichneten Tempi in »Euryanthe« ersucht hatte. Dieser briefliche Artikel kann gleichsam als ein Vorläufer von R. Wagners Abhandlung »Ueber das Dirigiren« betrachtet werden. Fast meint man, wenn auch mit anderen Worten, R. Wagners These, dass das Tempo eines Stücks durch das dem Stücke zu Grunde liegende Melos wesentlich bestimmt werde, hier schon zu hören, wenn es heisst: »Der Takt soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. Für Alles dies haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Missgriffe verhütende Metronom, noch helfen diese höchst unvollkommenen Andeutungen.«

In Webers äusserem Lebensgange war seit dem Jahre 1819 keine wesentliche Veränderung eingetreten. Die Eröffnung des Berliner Schauspielhauses verzögerte sich um mehr als ein Jahr, und so konnte denn der »Freischütz« erst im Sommer 1821 dort in Scene gehen. Zwischen Vollendung und Aufführung dieser Oper schrieb Weber vom 25. Mai bis 15. Juli 1820 die Musik

zu Pius Alex. Wolffs Schauspiel «Preciosa«. Auch diese Partitur wurde von dem Berliner Intendanten, Grafen Brühl veranlasst, da diesem und auch Wolff die vorher zu »Preciosa« geschriebene Musik von Eberwein in Weimar nicht zusagte. Eine andere Oper, die buffomässigen Charakter haben und mit kleinem Orchester versehen werden sollte, begann er noch in diesem Jahre, ebenfalls nach Vollendung des »Freischütz«. Es waren die nicht vollständig ausgeführten »Drei Pintos«. Ferner unternahm er eine künstlerisch und materiell gleich erfolgreiche Concertreise, die ihn bis nach Kopenhagen an den dänischen Hof führte. Das nächste Ereigniss nach seiner Rückkehr war am 15. März 1821 die erfolgreiche erste Aufführung von »Preciosa« in Berlin, der er jedoch persönlich nicht beiwohnte. In Folge ihrer guten Aufnahme erwies sich dies romantische Zigeunerkind als gute Vorläuferin des bald zu erwartenden »Freischütz.« Die öffentliche Meinung war dadurch schon im Voraus für dieses Werk günstig gestimmt. Der Zeitpunkt der Première der Oper rückte nun immer näher heran. Anfang Mai begab sich daher der Meister mit Caroline nach Berlin, um das Studium und die Aufführung seines Werkes persönlich zu leiten.

Cuno — Kilian — Samiel — Ottokar
bei der 600. Aufführung des »Freischütz« im Königl. Opernhaus zu Berlin 1897.

„DER FREISCHÜTZ."

Mit dem »Freischütz« trat Webers künstlerisches Gestalten in die Phase reifster Meisterschaft. Alles, was er an Ideen und Formkraft besass, das trug er aus der reichen Welt seines inneren Lebens zum Aufbau dieser Oper zusammen. Von grossem Einfluss war hierbei seine Herzensneigung zu Karoline. Bezeichnend ist es, dass er das Frauenduett zuerst schrieb und dass überhaupt alle Stellen der Partitur, wo Aennchen betheiligt ist, bis auf die Romanze und Arie im letzten Akte am frühesten componirt wurden. Sah doch Weber in Aennchen das Spiegelbild des heiteren, sonnigen Wesens seiner Karoline. So schreibt Weber am 11. Juni 1817 an Lina: »Aber es ist kurios, wie die Vorliebe zu Allem, was nur in entfernteste Beziehung auf meine Mukie (Karoline) steht, sich so auffallend bewährt. Das Aennchen, das so ganz Deine Rolle wäre, zieht mich vor Allem an, und ich muss unwiderstehlich diese Sachen zuerst componiren, wobei Du mir immer lebhaft vor Augen schwebst.«

Weber arbeitete am Freischütz länger als an irgend einem andern Werk. In vier getrennte Perioden vertheilt sich die Niederschrift der Partitur. 1) 1817 vom 2. Juli — 25. August (Frauenduett, Terzett Nr. 2 und Allegro von Agathens Arie); 2) 1818, 17. — 22. April (Arie von Max); 3) 1819, 13. März (Caspars D-moll-Arie skizzirt), vom 17. September bis 20. Dezember (1. und 2. Act bis auf das Duett zwischen Caspar und Samiel im 2. Finale vollendet); 4) 1820, 20. Februar bis 13. Mai (3. Act und Ouvertüre). Dazu kam später am 28. Mai 1811 auf Wunsch der Aennchen-Darstellerin in Berlin Mlle. Eunike noch die Romanze und Arie Nr. 13. Doch bereits vier Monate vor der Niederschrift der ersten Note hatte die innere Arbeit an der Composition begonnen und während der oben genannten Daten förderte er nicht nur am Schreibtisch, sondern auch sonst, zu passender Zeit und Gelegenheit die geistige Arbeit, am »Freischütz«. Wie aber die Eigenthümlichkeit von Webers Schaffensweise war, tritt gerade bei der Beschäftigung mit dem »Freischütz« in charakteristischer Weise zu Tage. Alle äusseren Eindrücke setzten sich in seinem Innern zu Tönen um. Namentlich beim Fortrollen im Reisewagen, so erzählt uns sein Sohn [45]), »quollen« ihm die musikalischen Gedanken am reichhaltigsten zu. Wie vor seinem Auge, so rollte sich auch die Gegend symphonisch vor seinem Ohre ab.

Webers bereits in der Lyrik bethätigte Kunst, volksthümlich zu schreiben, ist im »Freischütz« zur höchsten Entwicklung gebracht, und gerade dadurch wurde er eine Volksoper im besten Sinne des Worts. Dass der Pulsschlag der Zeit in des Componisten sensibler Natur das kräftigste Echo weckte, hatte er schon mit „Leyer und Schwert« bewiesen. Im »Freischütz« nun traf er jenen Zeitgeist, der sich nach den Freiheitskriegen geltend machte, und der in dem allgemeinen glücklichen Bewusstsein des langentbehrten Friedens und in der Freude an dem trauten Heim gipfelte.[46]) Dies sichere Behagen deutschen Stillebens umfasst die Musik im »Freischütz« mit der ganzen Tiefe ihrer innigen, gemüthvollen Sprache.

Erst seit dem »Freischütz« aber kann auch von einer specifisch deutschen Oper gesprochen werden. Denn im Gegensatz zu den ganz ins Kleinliche und Bedeutungslose sich verlierenden Singspielen eines Winter und Weigl nimmt sie hier zum ersten Male überhaupt einen nationalen Aufschwung.[47])

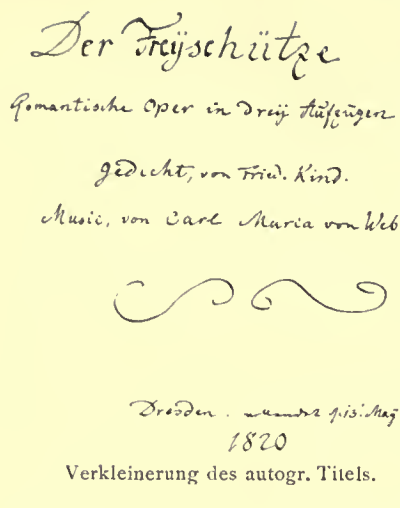
Diesen nationalen Geist liessen die wenigen klassischen Opern, die zu Texten in deutscher Sprache entstanden, noch vermissen. Schon rein äusserlich am Schauplatz der Handlung ist das zu erkennen. Während der »Freischütz« mitten in Deutschland spielt, werden die Begebenheiten in der »Entführung« und in der »Zauberflöte« nach dem Orient, im »Fidelio« nach Spanien verlegt. Dazu kommt, dass die Tonsprache Mozarts und Beethovens sich mehr in den Formen eines symphonischen Stils, dessen Gemeingültigkeit der Musik den Character einer Weltsprache giebt, bewegt. Dementsprechend erscheinen auch ihre Bühnenfiguren trotz individueller Bestimmtheit des Ausdrucks als ideale Urbilder menschlichen Wesens, in denen nicht die eigenartigen Typen eines bestimmten Volks veranschaulicht werden, sondern die allen civilisirten Völkern gemeinsame ethische und moralische Begriffswelt.

Die deutschen klassischen Opern sind nicht nationale, sondern internationale Werke, wie etwa auch Mehuls »Joseph« oder Cherubinis »Wasserträger«.[48]) Anders im »Freischütz«. Echt deutsches Empfinden spricht aus jedem Wort und jeder Note. Nicht mehr allgemeine Idealfiguren, sondern echt nationale Charaktere grüssen uns mit den vertrauten Lauten der Muttersprache. Der weiche, schwärmerische Jüngling, die traumselige, liebende Agathe, das lustige Aennchen mit den hellen Kinderaugen und der wackere alte Kuno, sie alle begegnen uns noch heute in der Wirklichkeit. Und wie die Personen, so heimelt uns auch die Scenerie: das Försterhaus, die Dorfschenke, der grüne Wald, das Jägerleben und die Freuden der Landleute echt vaterländisch an. Mit dem Wohlgefallen am Phantastischen, Wunderbaren in der Natur traf der Freischütz so recht das eigenste Gebiet der deutschen Volksphantasie. Die wilde Jagd mit all ihrem gespenstischen Spuk, diese altgermanische Verkörperung elementarer Naturkräfte war in der Vorstellung des Volks noch so lebendig geblieben, wie vor tausend Jahren. Das »leibhaftige Erscheinen des wilden Jägers«, der seit Einführung des Christenthums eine Hauptrolle in der deutschen Sagen- und Märchenwelt spielte, das uralte Thema vom Kampf des Guten mit dem Bösen, die Wolfsschluchtscene sicherten dem Werke von vornherein das grösste Interesse.[49]) Gerade dadurch aber, dass Weber für diese übersinnliche Welt eine musikalische Sprache fand, wurde er der Schöpfer der romantischen Oper.

Romantische Opern gab es ja vordem auch, aber ohne romantische Musik. Der Name »romantisch« bezog sich nur auf die aus abenteuerlichen Erzählungen und Märchen der romanischen Völker genommenen Libretti. In diesem Sinne wurde schon 1766 Hillers »Lisuart und Dariolette« als romantische Oper bezeichnet, und auch Schusters »Rübezahl« von 1789 und Wranitzkys »Oberon« von 1790 galten als solche. »Ihre Musik war, wie Spitta sagt, »von ahnungsloser Heiterkeit und Gemüthlichkeit, die zu Grunde liegenden Märchen dienten nur zum angenehmen Zeitvertreib. Erst als Sage und Märchen nicht mehr als Spiel der müssigen Phantasie, sondern als verkörperte Symbole innerster Lebens-Potenzen eines Volks ernsthaft genommen wurden, erst da entstand neben und zu dem romantischen Texte die wirklich romantische Opernmusik.« [50])

Der Totalcharacter dieser neuen Musik im Gegensatz zu der klaren Glätte der klassischen Musik war das Phantastische, ein subjectiver Zug, Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, insbesondere scharfe Gegensätze hafteten ihr an. Dominirte bisher der Gesang über dem Instrumentalen, so ändert sich das jetzt. Das Instrumentale wird das Hauptmittel dramatischer Charakteristik. Auch das bisherige Verhältniss zwischen Musik und Poesie dreht sich um, es gestaltet sich zugleich inniger. Nicht mehr zeichnet die Musik in grossen Contouren, denen sich der Text anzuschmiegen hat, sondern sie folgt zu Gunsten eines dramatisch lebendigeren Ausdrucks der Dichtung auf Schritt und Tritt. Sie ist zu dieser in ein abhängiges Verhältniss gerathen, das zu einer Lockerung der strengen musikalischen Formen führt. Doch erhöht dieser Beisatz von Negation nur noch den Gesammtreiz des Ganzen. Seit der romantischen Musik erst spricht man von »Lokalton«, Situationscharakteristik«, »Tonmalerei« und »Stimmungsbildern«, lauter Begriffe, die auf die klassische Tonsprache naturgemäss keine Anwendung finden konnten. All diese Eigenschaften, die einer Musik, wenn anders sie romantisch sein will, zukommen, sind im »Freischütz« zum ersten Male vollzählig vertreten und namentlich nach der volksthümlichen, lokalkoloristischen und dämonisch-phantastischen Seite hin zu höchster Reife entwickelt. »In dem Freischütz berührte Weber abermals das Herz des deutschen Volkes. Das deutsche Märchen, die schauerlichen Sagen waren es, die hier den Dichter und Componisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahe brachten; das seelenvolle, einfache Lied des Deutschen lag zu Grunde, so dass das Ganze einer grossen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemüthsleben der deutschen Nation auf das Characteristischste besingt.« [52]) So lässt sich Richard Wagner darüber vernehmen, und auch sonst ist es Wagner gewesen, der namentlich in den beiden Aufsätzen »Der Freischütz« und »Le Freischutz« das Schönste gesagt hat, was sich über den Eigenzauber und die romantische Poesie dieses populären Werkes in Worte kleiden lässt.

Die Oper hiess ursprünglich der »Probeschuss«, dann die »Jägersbraut« und schliesslich auf Vorschlag des Berliner Intendanten Grafen Brühl der »Freischütz«. Das Libretto rührt von dem Dresdener Advokaten und Dichter Friedrich Kind her, der von 1817 an mit dem Hofrath Theodor Winkler die »Abendzeitung« in Dresden leitete. Er entnahm den Stoff dem »Gespensterbuch« von Apel und Laun, das bei Göschen in Leipzig 1810 erschien. Apel nennt den Stoff eine Volkssage, das ist aber insofern nicht



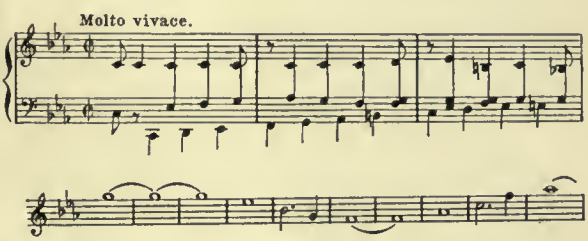
Verkleinerung des autogr. Titels.

richtig, als Apel die Erzählung zum grössten Theil selbst erfunden hat. Bekannt war vorher nur die Sage vom wilden Jäger und von den verzauberten, unfehlbar treffenden Geschossen, die aber durch Segenssprüche unschädlich gemacht werden. Apel hat die Begebenheit in die Gegenwart verlegt und einen tragischen Ausgang gewählt. Ein altes Försterpaar Bertram und Anna haben eine Tochter Namens Kätchen. Ihr zu Liebe wird der Amtsschreiber Wilhelm Jäger. Ein alter Soldat mit einem Stelzfusse verleitet ihn, in der Wolfsschlucht Freikugeln zu giessen. Am Ende bei der Katastrophe wird Kätchen getroffen, die Eltern sterben vor Gram und Wilhelm endigt im Irrenhause. Neu ist in der Oper das Aennchen, die von der Mutter Anna nichts weiter, als den Namen erhalten hat, neu ist auch der Eremit und völlig umgebildet wurde der Stelzfuss. Zum Caspar und zum Samiel lieh er die Züge. Die Eifersucht Caspars auf Max, sowie die Schützenfestscene sind ebenfalls neue Zuthaten Kinds. Charakteristisch für die Zeit, in der die Oper entstand, ist es, dass Kind im Einverständniss mit Weber den Schluss glücklich gestaltete. Sie befürchteten, »dass die Aufopferung der Unschuld mit der Schuld als unmoralisch« gelten könne. Ferner versetzte Kind die Handlung aus der Gegenwart in die Zeit nach dem dreissigjährigen Kriege zurück und liess sie im Böhmischen Waldgebirge spielen.[52]) In all diesem bewährt sich Kind als verständiger Librettist, der zwar scharfe Charakterisirungskunst vermissen lässt und keine schwunghafte Diction für den Text ins Feld zu führen vermag, aber doch nicht ohne Gefühl für die Musik schrieb.

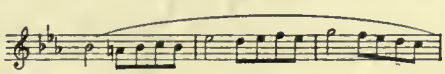
In dem ursprünglichem Entwurfe gingen dem Schützenfeste, mit dem jetzt die Oper eröffnet wird, zwei Scenen voraus, die vor der Clause des Eremiten spielen. In ihnen erhält Agathe jene geweihten Rosen vom Einsiedler, die später den unglücklichen Schuss von ihr abwenden. Eine Arie des Eremiten und ein Duett zwischen ihm und Agathe waren vom Dichter vorgesehen, doch hat Weber diese beiden Nummern nie componirt. Auf den Rath seiner Frau drang er in Kind, diese Scenen zu streichen. Schweren Herzens entschloss sich dieser zu der gewünschten »Verstümmelung«, wie er es selbst nannte. Auch gab Weber noch einen anderen Grund für diese Streichung an. Kind schreibt darüber in seinem »Freischützbuch«:[53]) »Mir hat er als Grund angegeben, dass, wenn jene Scenen blieben, mithin der Eremit auch im Gesang so bedeutend werde — nun, das war freilich meine Absicht — so könne er zwei erste Bassisten nicht entbehren, die auf wenigen Theatern zu finden wären.« — Im weiteren Verlaufe führt Kind aus, dass mit Weglassung dieser Scene der Eremit am Schlusse als Deus ex machina erscheine. Wir können darauf erwidern, dass auch mit den beiden Scenen zu Anfang die Bedeutung des Eremiten als Deus ex machina am Schlusse in nichts erschüttert würde. Denn für die Handlung selbst sind sie, abgesehen von der Schenkung der Rosen, nicht weiter von Belang. Was aber darüber zu wissen nöthig ist, wird durch den Dialog zwischen Agathe und Aennchen

im zweiten Acte vor Agathens grosser Arie auseinandergesetzt und das genügt für eine Volksoper völlig.

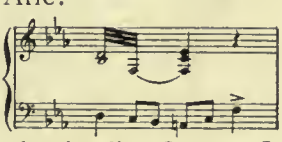
Die Musik zerfällt, abgesehen von der Ouverture, in 16 Nummern. Die Ouverture ist das erste monumentale Werk dieser Gattung im modernen Sinne. Mehr noch als bei den Vorspielen zu »Peter Schmoll« und »Abu Hassan« sind hier Motive der Oper in die Ouverture hineinverwoben. Von dem Tremolo und den dumpfen Paukenschlägen des Adagio an bis zum Schlusse des Stücks besteht das gesammte thematische Material aus Opernmotiven. Das bedeutet in dramatischer Beziehung einen grossen Fortschritt gegen die ältere Form der Ouverture, die nur präludirend auf den allgemeinen Stimmungsgehalt der folgenden Handlung hinwies. Von nun an wurden die wichtigsten Momente und Charaktere der Oper in der Ouverture gleichsam geistig dem Hörer vorübergeführt. Der innere organische Zusammenhang zwischen Ouverture und der übrigen Opernmusik wurde vertieft und somit eine grössere Stileinheit zwischen beiden Factoren hergestellt. Die wesentlichsten Elemente der Oper sind in der Ouverture schon enthalten, das Adagio kennzeichnet mit seiner Hornmelodie das Milieu des Ganzen, den Wald. Zu Anfang des Allegro treten zwei Phrasen aus Maxens Arie auf, von denen die Erstere zugleich das Hauptthema des Satzes bildet.



Beide sind durch die Gewittermusik in der Wolfsschlucht verbunden: die Jubelweise aus Agathes grosser Arie:



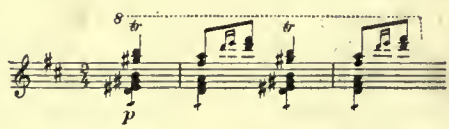
Als zweites Thema erscheint dann und schliesslich wird in die Durchführung Caspar mit dem charakteristischen Motiv seiner Rachearie:



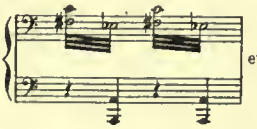
mit hineinverwoben. Trotz dieser dramatischen Gestaltung ist doch die klassische Form des Sonatensatzes gewahrt und mit Recht bezeichnet daher O. Neitzel in seinem »Führer durch die Oper«, Leipzig 1890 Bd. II, diese Ouverture als ein Beispiel dafür, wie der Meister die Form nicht zu zertrümmern brauchte, um eine ihr scheinbar widerstreitende dramatische Wirkung zu erreichen.«

Aber auch im Verlaufe der Oper zeigt Weber eine bewundernswerthe Kunst Altes mit Neuem zu erquicken. Bisher war es üblich, abgesehen von den breit ausgeführten Finales, die einzelnen Abschnitte der Oper nach kürzeren, in sich abgeschlossenen Musikstücken, wie Arie, Duett, Chor etc. zu bezeichnen. Im »Freischütz« bricht Weber theilweise mit dieser Einrichtung. Von den 16 musikalischen Nummern der Oper umfassen einige nicht blos ein, sondern mehrere Stücke. Der von Wagner zum Eintheilungs-Prinzip erhobene Begriff der »musikalischen Scene«, den Weber bei Nr. 5 und 8 selbst anwendet, beginnt hier schon die Oberhand zu gewinnen. Eine derartige Neuerung erblicken wir in No. 1, die aus drei Musikstücken besteht (Chor, Marsch und Lied), in No. 2 (Terzett und Jagdchor), No. 3 (Walzer, Recitativ und Arie des Max) und in No. 13 (Romanze und Arie des Aennchen). Hierbei

ist doch das Alte insofern gewahrt, als noch nicht ein leitmotivisch-declamatorischer Stil zur Anwendung kommt, sondern bei den einzelnen Musikstücken, die zu einer Nummer zusammengefasst sind, die musikalische Form streng gewahrt ist, während die Verbindung durch recitativisch gehaltene Zwischensätzchen hergestellt wird. Im Gegensatz zur italienischen Oper tritt hier im »Freischütz« die Liedform sehr hervor. Kilians und Caspars Lieder, »Leise, leise, fromme Weise«, der zum Volkslied gewordene »Jungfernkranz« und der Jägerchor »Was gleicht wohl auf Erden« sind lauter Lieder, die wegen ihrer Gemeinverständlichkeit rasch zur Popularität der Oper mit beitragen halfen. Hierher gehört auch der im Eröffnungschor der Begleitung leitmotivisch auftretende Walzer und der einer Böhmischen Volksweise entnommene Bauernmarsch. In all diesem bewährt sich Webers Tonbildungskraft am bedeutendsten. Doch auch grössere Formen sind reichlich vertreten, so die beiden Terzette, das Frauenduett, die drei Arien und das Finale des letzten Acts, das wegen mancher trivialen Wendungen und des etwas schleppenden Tempos der Handlung gegen die übrigen Nummern ziemlich abfällt. Dagegen zeigt sich in dem Duett »Schelm, halt fest« und im Terzett des 2. Actes die seelenmalerische Kunst des Meisters im glänzendsten Lichte. Von den drei grossen Arien scheint uns trotz aller aufgewendeten Kunst die etwas zu empfindsame Arie des Max gegen die anderen etwas zurückzustehen. Ueberhaupt ist die Charakterzeichnung des liebenden Jünglings auch musikalisch etwas blass ausgefallen. Weit besser ist die Agathe durch ihre grosse Arie und durch die schöne Cavatine uns nahe gebracht. Ihr träumerisches und zugleich frommgläubiges Wesen, andererseits die Ueberschwänglichkeit ihres Empfindens wird namentlich durch das erstere Gesangsstück mit unvergleichlicher Kunst illustrirt. Während Agathe meistens im getragenen Gesange sich äussert, bewegt sich das muntere Aennchen in behenden Koloraturen oder in zierlichen hüpfenden Rhythmen. Die weitaus frischere von ihren beiden Soli ist die erste Arie mit dem Bolerorhythmus in der Begleitung. Am besten aber von Allen ist Caspar getroffen. Vom ersten Auftreten an bis zum fürchterlichen Ende ist diese Figur des Erzbösewichts einheitlich durchgeführt. Es ist in der vorwagnerischen Periode mit das Bedeutendste, was bis dahin an musikpsychologischer Kunst geleistet worden. Insbesondere durch das Trinklied mit seinem infernalischen Humor und durch die grandiose Rachearie erscheint diese Prachtfigur wie aus einem Gusse. Caspar hat auch bereits ein stehendes Leitmotiv, nämlich:



Es kehrt in der Rachearie einmal, in der Wolfsschlucht zweimal wieder. Ein Leitmotiv hat auch Samiel, der stets unter Tremolo und dumpfen Paukenschlägen:



erscheint und niemals singt, sondern nur spricht. Aus diesem Grunde bildet die Scene zwischen Caspar und Samiel, wo der Eine singt, der Andere nur spricht, ein Unikum in der ganzen dramatischen Literatur. Trotz dieser Stilmischung wird hierbei, wie auch bei den folgenden Melodramen Caspers nicht im Geringsten eine tief künstlerische Wirkung vermisst.

Auch die Anwendung von Leitmotiven hat gegen »Abu Hassan« Fortschritte gemacht. Der Walzer im ersten Akt wird schon in der Introduction

beim Nachspiel des ersten Chors angedeutet, ferner erscheint das Motiv des Spottchors nach Kilians Lied in der Wolfsschlucht vor dem Hinabsteigen des Max zu Caspar; und die Accorde im zweiten Finale bei Samiels Ausruf: »Samiel! Hilf Sieben!« wiederholen sich bei den Worten des Chors im letzten Finale: »Er hat dem Himmel selbst geflucht.« All diese kurzen Perioden sind, wie Jähns bemerkt[55]), Leitmotive der Situation. Von Leitmotiven zur Charakteristik der Personen sind jene Samiels und Caspars oben schon erwähnt worden. Die Musik der Verzweiflung von Max, die den Schluss seiner Arie bildet, kehrt in der Wolfsschlucht nach der Erscheinung Agathes wieder. Auch Agathes Jubelweise am Schluss ihrer Arie findet sich noch einmal am Schluss der ganzen Oper.

G. Spontini.
Nach einer Zeichnung von A. P. Vincent, gestochen v. Bourgeois de la Richardière.

Wie das Werk aber einen beispiellosen Erfolg beim Volke errang, so wurde es auch, wie Jähns treffend nachweist[56]), fruchtbringend für die Künstler, die in den von Weber gewiesenen Bahnen fortwandelten. Marschners »Vampyr« und »Heiling« und Wagners »Holländer« haben in würdigster Weise diese im »Freischütz« angebahnte Richtung fortgesetzt und vollendet.

Die erste Aufführung fand am Erinnerungstage der Schlacht von Belle-alliance, am 18. Juni 1821 statt. Die denkwürdige Vorstellung erhob sich weit über die Bedeutung einer gewöhnlichen Opern-Première. Der Kampf zwischen deutscher und italienischer Richtung in der Kunst war durch Spontinis Anstellung an der Berliner Oper aufs Neue entfacht. Wagte er es doch, die verhasste italienische Sprache, die seit den Zeiten der Schlacht von Jena verbannt gewesen, Anfang 1821 wieder in die Oper einzuführen. Das Publikum zerfiel in zwei Lager, in die Anhänger Spontinis und in die Freunde Webers. Der Meinungskampf steigerte sich durch die nahe gerückten ersten Vorstellungen von Spontinis »Olympia« und Webers »Freischütz« zum äussersten Siedepunkt. Doch entschied sich der Sieg für das deutsche Werk, da die dritte Aufführung von der pomphaft ausgestatteten »Olympia« bereits wenig besucht war und eine kühle Aufnahme fand, der »Freischütz« aber bei jeder Wiederholung grösseren Enthusiasmus weckte. Weber selbst schreibt darüber in seinem Tagebuch: »Abends, als erste Oper im neuen Schauspielhause: Der Freischütz. Wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouverture und Volkslied (»Jungfernkranz«) da Capo verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudirt. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe. Ich wurde herausgerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunike mit heraus, da ich der andern nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. — Soli Deo Gloria«[57]). Eins dieser Gedichte, das von den Rängen auf das Parterre hinabgestreut wurde, enthielt einen scharfen Ausfall gegen Spontini. Uebereifrige Freundschaft hatte hier dem Meister einen schlechten Dienst erwiesen und die Entfremdung beider Künstler wurde hier-

durch nicht unwesentlich verschärft. Auch mit Fr. Kind, der sein vermeintliches Verdienst an dem grossen Erfolge nicht nach Gebühr geschätzt sah und daher auf den Componisten neidisch war, kam es zum Bruch, wiewohl Weber alles versuchte, den »Mitvater« am »Freischütz« wieder zu versöhnen.

Auch die zeitgenössische Kritik verhielt sich dem Werk gegenüber mehr ablehnend, als anerkennend. Vor allem ist hier des Freundes von Spontini, E. T. A. Hoffmann, der manchen scharfen Tadel in der »Vossischen Zeitung«, 1821 No. 76 und 77, vernehmen liess, zu gedenken. So ist er, der Verfasser von den viel frazzenhafteren »Elixiren des Teufels« über die »poetisch-frazzenhafte Richtung« des Textes entrüstet und meint, dass durch die Musik »die dumpfe, schwüle Gewitterluft des Gedichts« wehe. Im zweiten Act findet er nur ein vollendetes Musikstück, Agathes Soloscene und bei der Wolfsschlucht »dem Culminationspunkt der „romantischen" Oper« zollt er den Maschinisten »den gefühltesten Dank«. Schliesslich zeiht er Weber, was diesen besonders kränken musste, fälschlich des Plagiats an Spontini. Auch Ludwig Spohr, für dessen »Faust« Weber einst energisch in Wort und That eingetreten war, und dem er die reichdotirte Casseler Hofcapellmeisterstelle verschaffte, wollte vom »Freischütz« nicht viel wissen, und nur aus Webers Kunst für »den grossen Haufen[58])« zu schreiben, erklärte er sich den Erfolg dieser Oper. Dass ein Mann wie Spohr, der sich im »Faust« als ein Weber so geistesverwandter Künstler und später als einer der ersten Vorkämpfer Wagners bewährt hatte, so urtheilt, lässt vermuthen, dass dieses Urtheil nicht ganz sachlich war. Dadurch, dass er durch Webers »Freischütz« gezwungen wurde, von der Composition desselben Sujets abzustehen, wird diese Vermuthung eher unterstützt, als entkräftet. Sehr charakteristisch ist der Standpunkt des alten Zelter, der ersten Berliner Musikautorität. Er schreibt an Goethe: »dass der Componist kein Spinozist ist, magst Du daraus abnehmen, dass er ein so kolossales Nichts aus dem eben benannten Nihilo erschaffen hat[59]).« So theilte denn der »Freischütz« bei seinem ersten Erscheinen das Schicksal Don Giovannis, Fidelios und der meisten Wagner'schen Werke, von den »Sachverständigen« mehr getadelt, als gelobt zu werden. Nur einer und zwar der Grösste unter den damaligen Zunftgenossen lässt dem Componisten etwas mehr Gerechtigkeit wiederfahren, Beethoven. Fr. Rochlitz theilt die Aeusserungen Beethovens über den »Freischütz« und dessen Componisten in der Leipz. A. Mus.-Ztg. 1828 p. 492 mit. Sie lauten: Das sonst weiche Männel, ich hätts ihm nimmermehr zugetraut! Nun muss der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln. — Der Caspar, das Unthier! Steht da wie ein Haus! Ueberall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!« In Betreff der Wolfsschlucht: »Ja, damit ist's freilich auch so; aber mir geht's dumm damit. Ich sehe freilich, was W. will; aber er hat auch verteufeltes Zeug hineingemacht!

E. T. A. Hoffmann.
Zeichnung v. W. Hensel. Aus der im gleichen Verlage erschienenen Lortzing-Biographie v. G. R. Kruse.

Königliche Schauspiele.

Montag, den 18. Juny 1821.

Im Schauspielhause.

Zum Erstenmale:

Der Freischütz.

Oper in 3 Abtheilungen (zum Theil nach dem Volksmährchen: Der Freischütz), von F. Kind: Musik von Carl Maria v. Weber.

Personen:

Ottokar, regierender Graf	Hr. Rebenstein.
Cuno, gräflicher Erbförster	Hr. Bauer.
Agathe, seine Tochter	Mad. Seidler.
Annchen, eine junge Verwandte	Mlle. Joh. Funke.
Caspar, erster Jägerbursch	Hr. Blume.
Max, zweiter Jägerbursch	Hr. Stümer.
Samiel, der schwarze Jäger	Hr. Hildebrand.
Ein Eremit	Hr. Gern.
Kilian, ein reicher Bauer	Hr. Wiedemann.
Brautjungfern	Mlle. Henr. Reinwald u.
Jäger und Gefolge des Grafen — Hr. Michaelis. Hr. Tilschow.	Hr. Buggenhagen u.
Landleute und Musikanten.	
Erscheinungen.	

Scene: In Böhmen. Zeit: kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges.

Die sämmtlich neuen Decorationen sind von dem Königl. Decorations-Maler Herrn Gropius gezeichnet und gemalt.

Textbücher sind das Stück für 4 Groschen an der Kasse zu haben.

Zu dieser Vorstellung sind nur noch Parterre-Billets à 12 Gr. und Amphitheater-Billets à 6 Gr. zu haben.

Anzeige.

Im Opernhause: Der Jude, Schauspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Englischen des Cumberland. Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in 1 Aufzug, von Th. Körner.

Dienstag den 19. Juny. Im Opernhause: Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheilungen, von Schiller.

Bekanntmachung.

In der Buchhandlung von Duncker und Humblot französische Straße Nr. 20 a. wird verkauft:

C. v. Houwald das Bild, Trauerspiel in 5 Akten. 1 Rthlr 12 Gr

Dessen der feuchte Thurm, die Heimkehr: zwei Trauerspiele. 1 Rthlr.

Bäuerle komisches Theater. 3ter Band. (enthält die Gespensterfamilie, der Fiaker als Marquis; der verwünschte Prinz). 1 Rthlr. 8 Gr

Müllners Spiele für die Bühne. Band 1 und 2. (enthalten der neun und zwanzigste Februar; die Vertrauten; der augolische Kater, die Zurückkunft aus Surinam, die Zweiflerin, die großen Kinder; der Wahn, der Blitz; die Onkelei). 3 Rthlr. 8 Gr

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Gehrmann Weber.

Wenn ich's lese — wie da bei der wilden Jagd — so muss ich lachen — und es wird doch das Rechte sein. So was muss man hören, nur hören.«

Trotz aller Anfechtungen nahm die Oper doch einen Siegeslauf durch die ganze Welt und hat sich bis heute auf dem Spielplan jeder vornehmen Bühne erhalten. Die meisten Aufführungen erlebte sie in Berlin, wo sie im Königl. Opernhause am 18. December 1897 bereits zum 600sten Male in Scene ging. Auch das künstlerische Urtheil hat sich wesentlich geändert. Berlioz, der zwar die Geschmacklosigkeit beging, »die Aufforderung zum Tanz« in die Pariser Freischützaufführungen von 1841 als Ballet einzulegen und den Dialog durch Recitative zu ersetzen, bezeichnet die Partitur des Werks in seinem Aufsatz über die Musik der Oper[60]) »als die in jeder Hinsicht tadelloseste der gesammten Opernliteratur«. Und wie der grösste dramatische Componist Rich. Wagner darüber dachte, das sagen folgende schöne Worte: »O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muss ich Dich lieben, wie muss ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der »Freischütz« entstand! Wie muss ich das deutsche Volk lieben, das den »Freischütz« liebt, das noch heute, im Mannesalter, die süssen, geheimnissvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfthurmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, dass ich ein Deutscher bin! — «[61])

„PRECIOSA" DIE „PINTOS" UND ANDERE COMPOSITIONEN.

Nach einer herrlich verlebten Zeit kehrten Weber und Caroline am 1. Juli nach Dresden zurück, wo ihr Leben wieder die altgewohnten Formen annahm. Freud und Leid wechselten wieder wie sonst bei Weber. Zu Ersterem gehörte die Gehaltserhöhung um 300 Thaler, sodass Weber im Ganzen 1800 Thaler nun erhielt und ferner die Aufforderung des Impresario Barbaja, für das Wiener Kärnthnerthor-Theater eine Oper zu schreiben. Ehe der Meister aber diese Oper zu componiren begann, hatte er noch verschiedene andere Werke theils vollendet, theils in Angriff genommen. Dahin gehören wieder einige Festcompositionen, so die Cantaten: »Du, bekränzend uns're Laren« (Text von Kind) und »Wo nehm' ich Blumen her?« (Text von Winkler) und die aus 6 Nummern bestehende Festmusik zu einem Festspiel von Ludwig Robert. Auch mehrere Lieder sind in dieser Zeit entstanden, darunter das tief innige, gemüthvolle Wiegenlied »Wenn Kindlein süssen Schlummers Ruh« und das ohne Begleitung für vier Männerstimmen geschriebene »Sohn der Ruhe, sinke nieder«, ein echt romantisches Stück. Von den beiden Clavierwerken sei die grosse »E-moll-Sonate« op. 70 zuerst genannt. Es ist die schwächste von den vier

grossen Compositionen dieser Gattung. Ein schwermüthiger, etwas resignirter Zug ist allen vier Sätzen eigen, der selbst in dem lebhaft bewegten Seitensatze des Menuetts und dem folgenden C-dur-Andante nicht verscheucht wird. Am wirkungsvollsten ist das Finale, ein charakteristisches Virtuosenstück.

Das »F-moll-Concertstück mit Orchesterbegleitung« op. 79 schloss Webers Clavierschaffen in der glänzendsten Weise ab. Alle die grossen Vorzüge seines Clavierstils und seiner Phantasie fanden in dieser genialen Schöpfung wieder ihren vollendetsten Ausdruck. Es wurde insofern epochemachend, als jene modernen Concerte, die poetisches Empfinden mit glänzender Bravour vereinigen, wie vor Allem die Werke Mendelssohns, Chopins, Schumanns und Liszts, von diesem Concertstück aus ihren Ausgangspunkt nehmen. Es besteht aus einer stimmungsreichen und dramatisch bewegten Einleitung, einem leidenschaftlichen Allegro, einem glänzenden Orchestermarsche und einem prachtvollen Finale.

Das Ganze wurde am Tage der »Freischütz«-Première am 18. Juni 1821 vollendet und von Weber am 25. Juni im Saale des Berliner Königl. Schauspielhauses zum ersten Male »mit ungeheurem Beifall« vorgetragen. Mit Recht weist Jähns darauf hin,[62]) dass die Entwicklung nach einer dramatischen Ausdrucksweise in der Concertmusik durch Webers drei Clavier-Concerte treffend veranschaulicht wird. Während das erste Concert fast noch ganz dem Kammerstile angehört, bildet das Es-dur-Concert eine Vermittlung zwischen jener älteren und der neueren dramatischen Richtung. Im Concertstück ist die Letztere dann zur Herrschaft gelangt. Als Weber[63]) seiner Frau und seinem Schüler Benedikt dasselbe zum ersten Male vorspielte, gab er dazu mündliche Erläuterungen, die Benedict aufgezeichnet hat. Danach stellt sich Weber im Wesentlichen folgende Vorgänge beim Concertstück vor: Eine Burgfrau harrt seit Jahren der Rückkehr ihres Ritters. Doch keine Nachricht von ihm dringt zu ihr. In ihrem Schmerz glaubt sie ihn auf dem Schlachtfelde gefallen. Könnte sie ihm doch zur Seite sein, und mit ihm sterben! Bewusstlos sinkt sie um. Da, erst in der Ferne, dann immer näher und näher ertönt der Marsch der heimkehrenden Kreuzfahrer; er kehrt zurück, und im Jubel wiedergewonnenen Glücks klingt das Stück aus.

Von dramatischen Arbeiten entstand zunächst die Musik zur »Preciosa«, dem Schauspiel des Weimarer Schauspielers Pius Alexander Wolff. Das Stück hat den Liebesroman eines spanischen Edelmanns zu einer schönen Zigeunerin, Preciosa, zum Gegenstande. Nach mancherlei Fährlichkeiten, und nachdem sich Preciosa als ein früher geraubtes Edelfräulein entpuppt, bekommen sich die Liebenden. Dieses wegen seiner schwülstigen Sentimentalität und plumpen Burlesksccnen und Knittelverse völlig werthlose Theaterstück verdankt seine dauernde Anziehungskraft allein der unberührten Frische und Jugend der Weber'schen Musik. Zum ersten Male erscheint hier das Zigeunerwesen im Bereiche der theatralischen Musik. Doch nicht nur dieses, der Wald und die sinnige Mädchengestalt gaben allein der Preciosamusik ihren besonderen Reiz, sondern auch das Localcolorit der Handlung. Kein Musiker verstand es so vorzüglich, wie Weber, der nationalen Physiognomie eines Volkes musikalischen Ausdruck zu geben, ohne jedoch seine deutsche Eigenart dabei zu verleugnen.

Italienische, polnische, französische, russische, englische, türkische, ungarische und chinesische Weisen finden wir in seiner Musik und sie alle

spiegeln mit gleichsam kulturgeschichtlicher Treue den jeweiligen Volkscharakter wieder. Eine Reihe spanischer Tonstücke, Boleros, Siciliennen, Romanzen, Serenaden etc. finden sich schon in Webers Claviersachen und Liedern. Aber auch für die Opernbearbeitung schwebten ihm wiederholt spanische Stoffe vor, wie »Pizarro«, »Don Juan d'Austria«, »Columbus« und »Cid«. Von all diesen Plänen, deren Ausführung gar nicht begonnen, oder die, wie bei den »Pintos« nicht vollendet wurden, ist nur die Preciosamusik vollständig verwirklicht worden.

Hier ist musikalisch »ein Bild spanischen Charakters gemalt, farbenreicher und reizvoller, als es je einem romantischen Dichter gelungen ist.«[64]) Da aber die Musik zugleich Tiefe der Empfindung und des Gemüths, Eigenschaften also, die nur einem deutschen Musiker zu Gebote stehen, enthält, so erscheint das hier gegebene spanische Costumbild auch mit echt deutschem Geiste verquickt.

Die Musik besteht aus 11 Nummern. Die prächtige Ouverture, die dem Range nach gleich nach den vier grossen Ouverturen Webers folgt, ist wieder motivisch gearbeitet. Der ganze Zigeunermarsch (Nr. 2 in der Partitur) findet sich als erstes Thema im Allegro der Ouverture, als zweites Thema erscheint Preciosas Tanz (Nr. 4), und schliesslich treten noch einige Takte aus dem letzten Melodram (Nr. 11) in der Ouverture auf. Unvergleichlich gelungen und bis auf den heutigen Tag unvermindert frisch geblieben sind die vier grossen Chöre Nr. 2 »Heil Preciosa«, Nr. 5 »Im Wald«, Nr. 8 »Die Sonn erwacht« und Nr. 10 »Es blinken so lustig die Sterne«, ferner Preciosas Melodramen mit dem seelenvollen Clarinettensolo und ihr Lied: »Einsam bin ich nicht alleine«.

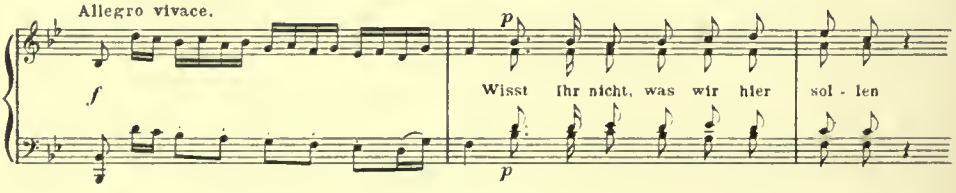
Weber selbst hat sich in einem Briefe an Wolff über jedes einzelne Musikstück mehr oder minder eingehend ausgelassen. Daraus erfahren wir, dass zu dem Zigeuner-Marsch Nr. 2 und zu den drei spanischen Tänzen in Nr. 9 spanische Originalmelodien benutzt sind, die dem Componisten durch Oberbibliothekar Ebert und Prof. Hasse in Dresden zugänglich gemacht wurden. Bei den Melodramen hat Weber der Preciosa hin und wieder auch eine Notenzeile beigegeben, um mit »Noten den Rhythmus zu bezeichnen, dem sich da die Declamation der sich ungestört fortbewegenden Musik fügen und anschliessen muss.«

In Betreff des letzten Melodramas heisst es: »Hier werden Sie manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodien finden, die das Ganze organisch verbinden.« Also wieder bewusste Anwendung von Leitmotiven, die sich denn auch verhältnissmässig häufiger als im »Freischütz« finden. So tritt Preciosas Motiv, jenes oben erwähnte Clarinettensolo, regelmässig bei allen Melodramen auf und kleinere Abschnitte des Zigeunermarsches erscheinen wieder in den beiden letzten Melodramen No. 5 u. 11 und beim Nachspiel des Chors: »Die Sonn' erwacht.« Der vollständige Marsch erscheint im Ganzen drei Mal: im ersten Act (No. 2) und im dritten Act nach den spanischen Tänzen (No. 9a) und im vierten Act beim Fest (Schluss von No. 10). Nicht nur auf den in- und ausländischen Bühnen errang sich Preciosa einen Platz im Repertoire, sondern auch im Concertsaale fand die Weber'sche Musik Eingang. Zu diesem Zwecke ist ein verbindender Text von O. Sternau geschrieben, der mit Geschick die Begebenheiten der zum Verständniss der Musik nöthigen Handlung von einer einzigen Person vortragen lässt.

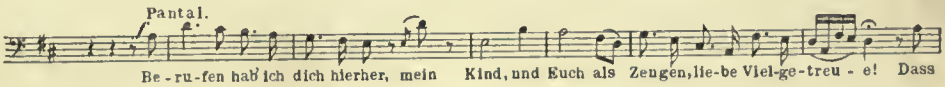
Das andere dramatische Werk, das hier noch hergehört, ist die Oper: »Die drei Pintos«. Nur zu den sieben ersten Nummern der Oper hat Weber Skizzen entworfen. Das ist alles, was von seiner Hand dazu überhaupt entstanden ist. Vom 28. Februar 1820 bis 8. November 1821 sind die Originalskizzen entstanden. Ursprünglich wollte er die Oper als Huldigung für seinen Monarchen schreiben[65]), doch erhielt er einen ablehnenden Bescheid. Das verstimmte ihn aufs Tiefste. Er wurde krank, hatte Athembeschwerden und schwere Hustenanfälle und zum ersten Male zeigte sich Blutauswurf, bei dessen Auftreten er, wohl fühlend, wess Endes Anfang dies sei, erbleichend ausrief: »Wie Gott will!«[66]) Hatte er auch später die Absicht, die Oper zu vollenden nie aufgegeben, so war doch der Reiz an der Arbeit durch jene kränkende Ablehnung für ihn dahin. Das ist um so bedauerlicher, als diese Oper, wenn man aus den vorhandenen Skizzen einen Schluss auf das Ganze machen darf, zweifellos einen viel reiferen Kunstwerth besitzen würde, als das kleine ältere Singspiel »Abu Hassan«.

Die Handlung ist einer Novelle »Der Brautkampf« von Dr. C. Seidel entlehnt, die in der Dresdener »Abendzeitung« erschien. Th. Hell (Winkler) hat sie zum Libretto verarbeitet. Don Pantaleon zu Sevilla erklärt vor seiner Dienerschaft sein Mündel Clarissa als Braut Don Pintos, des Sohnes seines Freundes Numo, mit dem er, ohne den tölpelhaften Pinto persönlich zu kennen, den Handel schriftlich abgeschlossen hat. Auf der Brautfahrt trifft Pinto in einem Gasthause einen lustigen Bruder Studio mit seinem Factotum, Don Gaston und Ambrosio. Nachdem Gaston Pintos Pläne gehört hat, nimmt er dem vom Rausch übermannten Ritter seine Papiere ab und zieht als Pseudo-Pinto nach Sevilla, um selbst um Clarissens Hand zu werben. Dort trifft er zuerst Gomez, den heimlichen Geliebten Clarissas. Dieser appellirt an des Pseudo-Pinto Edelmuth, seine Liebe nicht zu durchkreuzen und bestimmt Gaston, ihn, Gomez selbst mit Hülfe der Legitimationspapiere des echten Pinto als den erwarteten Freier bei Pantaleon vorzustellen. Der Betrug gelingt und Gomez wird mit der in das Geheimniss mit eingeweihten Clarissa verlobt, als zum allgemeinen Schrecken der wahre Pinto vor dem Hause erscheint. Doch wird er zunächst als ränkesüchtiger Eindringling nicht eingelassen und erst, als sein Vater selbst erscheint, erkennt man ihn als den echten Pinto und nimmt ihn gastlich auf. Den beiden falschen Pintos wird verziehen und Gomez und Clarissa werden ein Paar.[67])

Die Weber'sche Musik nun, soweit sie in den Skizzen vorliegt, reicht inhaltlich bis zu dem Punkte, wo Gaston, als unechter Pinto eben in Sevilla mit Ambrosio eingetroffen ist. Ohne Ouverture beginnt die Oper gleich mit der köstlichsten Nummer, mit der Introduction. Nach 18 einleitenden Tacten, die einzigen, die Weber völlig in Partitur ausgeschrieben hat, setzt sofort der Dienerchor ein, dessen lebhafte Unruhe und Neugierde durch die muntere Sechszehntelbegleitung und die gesungenen kurzen Achtel treffend geschildert ist.

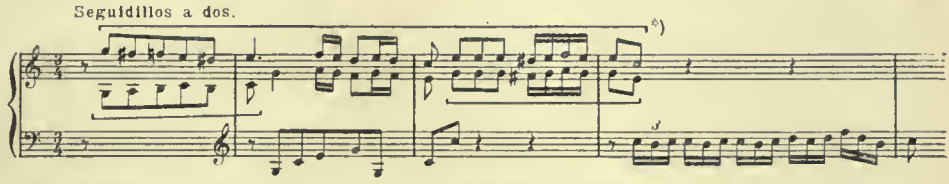


Als Mittelsatz erscheint ein kleines Duett zwischen Clarissa und ihrer Zofe Laura, zwei musikalische Zwillingsschwestern von Agathe und Aennchen; es folgt ferner die Ansprache Pantaleons. Mit unübertrefflicher Komik hat Weber das gespreizte Wesen des ahnenstolzen Alten musikalisch dargestellt. Die lange Ansprache basirt auf einem einzigen Motiv, das am Schlusse jedes Satzes eine regelmässig wiederkehrende Sechszehntelfigur bringt.



Hierauf schliesst mit einem grossen Ensemble (Chor und Terzett) dieses Prachtstück.

Nach einer Arie Clarissas, einem Liebesduett zwischen ihr und Gomez und einem Terzett beider mit Laura, verwandelt sich die Scene und führt uns in ein Wirthshaus, wo Gaston mit dem Wirthstöchterlein schäkert. Beide tanzen und singen eine Seguidilla a dos. Das Thema ist einer echten, spanischen Melodie entnommen, die auch in Beethoven einen Bearbeiter gefunden hat.[68])



*) Die eingeklammerten Noten sind der spanischen Originalmelodie entnommen.

Hieran schliesst sich eine zweite Hauptnummer, aus der Webers Genialität mit wahrhaft göttlichem Humor herausleuchtet. Schon die Situation an sich ist komisch. Der schwerfällige Pinto wird von Gaston im Liebeswerben unterwiesen, wobei Ambrosio die Braut vorstellen muss. Vortrefflich ist nun der Unterschied zwischen den Manieren des eleganten Lehrers und jenen des plumpen Schülers musikalisch illustrirt. Das entzückende Geigen-Solo zu Gastons graziösen Complimenten ertönt bei der Imitation derselben von Seiten Pintos in den Bässen und malt so den unbeholfenen Bräutigam in drastischer Weise. Dasselbe Thema dient auch dem fistulirenden Ambrosio dazu, als Scheinbraut die Liebesgefühle Pintos mit karikirter Zärtlichkeit zu erwiedern. Die derbkomische Charakterisirungsfähigkeit der Musik gewann durch dieses Terzett eine grosse Bereicherung. Hier findet sich schon jene parodistische Tonmalerei, die zur höchsten Entwicklung gebracht dem Nicolai'schen Falstaff, dem Wagner'schen Mime, Loge und Beckmesser das charakteristische Gepräge gab. Flott und frisch ist auch das dem Terzett folgende Zechgelage entworfen, das den 1. Act beschliesst. Sprühender Humor, ausgezeichnet durchgeführte Charakteristik des schwerfälligen Pinto, der schelmischen Ines und des burschikosen Gaston sind die Hauptvorzüge dieses Finales, dessen Tonsprache an jenen blühenden Reiz und an die sonnige Heiterkeit, die der Musik des Figarocomponisten Mozart so eigen ist, durchaus gemahnt. Am Schluss wird der vom Rausch überwältigte Pinto in das Haus getragen und mit einem leise ausklingenden Chor schliesst der 1. Act. Als erste Nummer im 2. Act folgt ein munteres Duett Gastons und Ambrosios. Der schnelle Parlandostil — nach Webers Angabe soll es nur $2^1/_2$ Minuten dauern — erinnert etwas an das beträchtlich kürzere Duett Don

Giovannis und Leporellos: »Eh via, buffone« von Mozart. Mit diesem Duett nun hören die Originalskizzen auf.

Den Schatz zu heben und das Fragment zu einer vollständigen Oper zu ergänzen, haben nach Webers Tode Verwandte und Freunde unter Anderen Meyerbeer ohne Erfolg versucht. Erst der neueren Zeit blieb es vorbehalten, eine verhältnissmässig ganz annehmbare Bearbeitung der »Pintos« ans Licht treten zu lassen. Sie rührt für den Text von dem Enkel des Meisters, dem sächsischen Hauptmann Carl von Weber, für die Musik von dem Wiener Hofoperndirector G. Mahler her und erlebte 1888 am Stadttheater in Leipzig ihre erste erfolgreiche Aufführung.

Pietätvoller als Pasqué und Langer bei der »Silvana« gingen diese beiden Bearbeiter zu Werke. Das alte Hell'sche Libretto hat Carl von Weber zum grossen Theil beibehalten, wenn auch scenische Aenderungen und Zusätze nöthig waren und der Wortlaut des alten Textes mitunter umgestaltet ist.

Eine grössere Aufgabe hatte der musikalische Bearbeiter zu lösen. Einer Menge Einlagen bedurfte Mahler, um die sieben Skizzen zu einer den Abend füllenden Oper zu ergänzen. Hierzu sind andere Erzeugnisse der Weber'schen Muse verwandt worden, und zwar das »Turnierbankett«, das Tenor-Rondo alla Polacca »Was ich da thu'«, das dreistimmige Volkslied: »Ei ei, wie scheint der Mond so hell«, die Romanze: »Alkanzor und Zaide«, das Triolett »Keine Lust ohn' treues Lieben«, ein Chor aus der Jubelcantate, der reizende Canon: »Mädchen ach meide Männerschmeicheleien«, das Lied: »Mein Weib ist kapores«, die Romanze: »Elle était simple et gentilette« und ein Frauenchor aus der Musik zum Robert'schen Festspiel zum Empfang des neuvermählten Prinzen, nachmaligen Königs Johann von Sachsen. Was sonst noch fehlte, setzte Mahler selbstständig aus den vorhandenen Orginalskizzen zu neuen Stücken zusammen. Dies gilt namentlich von dem Entreact vor Beginn des zweiten Aufzuges und von dem Schluss der Oper. Im Ganzen enthält die Mahler'sche Bearbeitung zwanzig Nummern, während der Weber'sche Entwurf nur auf siebzehn Nummern berechnet war.

Hanslick hat über diese viel aufgeführte neue Form der »Pintos« das zutreffendste Urtheil abgegeben, wenn er sagt, »dass die Bearbeitung der drei Pintos durch die Herren von Weber und Mahler mit weit mehr Verstand und Geschmack gemacht ist, als jene überaus gewaltsame der Silvana.« [69]) Die vollere Aussetzung der Originalskizzen, die treu beibehalten sind, hat Mahler überwiegend mit einem für Webers eigenthümliche Schreibweise richtigen Gefühl ausgeführt. Auch in der Wahl der Ergänzungsstücke hat er verhältnissmässig besser als Langer bei der Silvana Sinn für das Stilgemässe bewiesen. Nur Gesangsstücke und zwar mit Vorliebe solche, die als »Einlagen« für Theaterstücke von vornherein componirt waren, oder die den gewünschten Stimmungsgehalt oder einen national gefärbten Localton enthalten, nahm Mahler in seine Partitur auf. Und im Gegensatz zu den Einlagen in der Langer-Weber'schen »Silvana« sind hier all diese eingeführten Stücke in musikalischer Beziehung ohne wesentliche Veränderung der originalen Fassung in die neue Partitur aufgenommen. Trotzdem sind diese ursprünglich zu anderen Zwecken, zu anderen Zeiten und ganz bestimmt nicht mit Rücksicht auf die Pintos componirten Einlagen doch dem Werth und der Form nach noch genug von einander verschieden, um in Verbindung mit den

Pintoskizzen einen innerlich zusammenhängenden einheitlichen Gesammteindruck zu hinterlassen. Es beweist dies, wie ein derartiges compilatorisches Verfahren niemals den Mangel eines vom schöpferischen Genius selbst vollendeten Kunstwerks zu ersetzen vermag. Immerhin kann doch die Mahler'sche Bearbeitung das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, einen werthvollen, bisher wenig bekannten Schatz aus Webers reichster Schaffenszeit dauernd unserm Volke zugänglich gemacht zu haben.

„EURYANTHE."

Als Barbaja den Meister aufforderte, für das Wiener Kärnthnerthor-Theater eine Oper zu schreiben, hatte er ausdrücklich ein Werk im »Stile des Freischütz« bestellt. Allein wenn Weber fernerhin solche romantische Volksopern geschrieben hätte, dann wäre er nur das Gegenstück eines schablonenhaften italienischen Opernschreibers gewesen, nicht ein echter gebildeter deutscher Musiker, der nach neuen Siegen auf neuer Bahn strebte.[70]) Für ihn stand es fest, dass es sich nur um die Composition einer »grossen Oper« handeln konnte. Warf man doch seinem Freischütz »formale Unvollkommenheiten« vor, die man seiner »halb dilettantischen« Ausbildung zuschrieb. Und wurden doch vielfach Zweifel an seiner Fähigkeit laut, eine Oper im heroischen Stile schreiben zu können. Gerade auf das, was dem Freischütz noch fehlte, sollte nun in dem neuen Werk der Hauptnachdruck gelegt werden. Litt der Freischütz vornehmlich am Mangel eines stetig aufsteigenden Ganges des Dramas und enthielt er zum Theil eine Menge lose verbundener musikalischer Genrebilder, so sollte das neue Werk auf den folgerechtesten, einheitlichsten Gang der musikalischen Handlung angelegt sein. Dichtung, Musik und Alles, was zum Wesen und zur Praxis der Bühnenwelt gehörte, sollte in ihm vereint erscheinen. Wahrhaft tragisch ist es aber, dass an einer Hauptsache, an der Dichtung diese Absichten des Meisters scheitern mussten. Der Bruch mit Kind erwies sich insofern verhängnissvoll, als in Folge dessen nicht dieser, sondern Helmina von Chezy, eine Enkelin der Karschin und Mitglied des »Liederkreises« den Text zu der neuen Oper verfasste. Die nicht mehr jugendliche, wunderliche und exaltirte Frau, die durch ihre Beziehungen zu Fr. Schlegel in den abenteuerlichen Liebesgeschichten des Mittelalters wohl bewandert war, legte dem Meister eine Reihe derselben vor, darunter die »Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanth de Savoye, sa mie«, eine alte

Carl Maria von Weber.
Zeichnung v. W. Hensel (1822 in Dresden).

französische Erzählung aus dem 13. Jahrhundert, die Helmina von Chezy getreu nach dem Urtexte für Fr. Schlegel's »Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters, Leipzig 1804«, übersetzt hatte. Schon Boccaccio benutzte das französische Original zu einer Novelle, desgleichen auch Shakespeare zur »Cymbeline«.

Dass Weber an diesem zur Opernbehandlung so wenig wie möglich geeigneten Stoff Gefallen finden konnte, erklärt sich nur dadurch, dass er durch den Reichthum neuer, von ihm noch nicht bearbeiteter musikalischer Aufgaben geblendet wurde. Der Ton des ritterlichen Minnelebens, die gegen den Freischütz viel grösseren Verhältnisse der Scene an einem Königshofe, verhiessen der Palette des Musikers neue Farben und mochten für die Wahl der Euryanthe den Ausschlag geben. Mit grösstem Eifer machte sich Frau von Chezy an die Abfassung des Textes; doch trotz elfmaliger Umarbeitungen, an denen Weber selbst sehr thätigen Antheil hatte, blieb das Libretto leider ein dramatisch völlig unzulängliches Machwerk.

Das Erste aber was Weber für die Oper that, war, dass er eine Reise nach Wien unternahm. Nachdem er in Dresden den »Freischütz« aufgeführt und Abonnementsconcerte eingerichtet hatte, fuhr er auf Einladung Barbaja's im Februar 1822 nach der österreichischen Kaiserstadt. Der Zweck dieses Ausflugs war, das Terrain kennen zu lernen, auf dem Euryanthe in die Oeffentlichkeit treten sollte. Mit dem in Frage kommenden Sängerpersonal konnte er zufrieden sein, das Publikum dagegen mochte ihm schon eher Grund zur Besorgniss geben.[71]) Es theilte sich in zwei verschiedene Gruppen. Auf der einen Seite standen die nicht zahlreichen, aber distinguirten Freunde der classischen Musik, auf der anderen die Verehrer von Rossinis süssen Weisen. Zu dieser Gruppe gehörte der Hof und die grosse Menge. War es schon zweifelhaft, welche Stellung die Verehrer Glucks, Mozarts und Beethovens einem neuen, durchaus romantischen Werke gegenüber einnehmen würden, so war fast mit Sicherheit darauf zu rechnen, dass die Anhänger der italienischen Oper einer ernsten, schwer verständlichen deutschen grossen Oper so gut wie gar keine Theilnahme entgegenbringen würden. Weber selbst brauchte sich über die Aufnahme, die er in Wien fand, nicht zu beklagen. In den vornehmsten geselligen Kreisen wurde er nach Verdienst gefeiert, und welcher Liebe und Verehrung er sich bei dem Publikum erfreute, das zeigte sich, als er die arg verstümmelten Aufführungen des »Freischütz« von Grund aus verbesserte und die Oper zum Benefiz der jungen Wilhelmine Schröder (der nachmaligen Schröder—Devrient) dirigirte. Leider vergällte ihm eine heftig auftretende Halsentzündung, von der er sich nie wieder ganz erholen sollte, die letzte Zeit des Wiener Aufenthaltes. Krank kehrte er am 26. März heim und widmete nun alle freie Zeit, die er von seiner durch Morlacchis Abwesenheit besonders erschwerten Capellmeisterthätigkeit erübrigen konnte, der »Euryanthe«.

Die Entstehungszeit der Musik zerfällt im Allgemeinen in zwei getrennte Perioden, in die Sommermonate der Jahre 1822 und 1823. Sie wurde fast ganz in Klein-Hosterwitz niedergeschrieben. Die Instrumentation nahm 40 Tage, die gesammte Ausführung nach den Skizzen 60 Tage in Anspruch. Am 29. August 1823 war das Ganze bis auf die Ouverture vollendet. Wiederholt hatte er auch Aenderungen vorgenommen und einzelne Abschnitte, wie das Schluss-Allegro des zweiten Finales mehrmals umgearbeitet. Die Ouver-

ture schrieb er erst kurz vor der Aufführung vom 6.—19. October 1823 nieder und zwei Jahre später componirte er noch für die Berliner Aufführung eine Balleteinlage, ein Pas de cinque.

Der Inhalt ist kurz folgender: Bei einem Siegesfeste am Hofe Ludwigs VI. von Frankreich sind die Grafen Adolar von Nevers und Lysiart von Forest in Streit über die Treue Euryanthes, der Braut Adolars gerathen. Lysiart behauptet, Euryanthes Liebe gewinnen zu können, Adolar hält dies für unmöglich. Beide Ritter setzen deshalb in einer Wette ihre Länder zum Pfand. Lysiart begiebt sich nach Nevers, wo Euryanthe weilt. Diese hat in einer schwachen Stunde der von Adolar gefangen gehaltenen Tochter eines Empörers, Eglantine von Puiset, ein Geheimniss verrathen, das ausser ihr nur noch Adolar kannte und das zu hüten Beide sich eidlich gelobt hatten. Dieses Geheimniss betrifft Adolars Schwester Emma. Im Wahnsinn gab sich Emma mit einem gifterfüllten Ringe selbst den Tod, als ihr Geliebter Udo im Kampfe fiel. In einer Mondnacht erschien sie den Liebenden, klagte ihnen ihr Loos, dass sie ruhelos und getrennt von Udo durch die Nächte irren müsse, bis den Giftring »der Unschuld Thräne netzt im höchsten Leid«. Eglantine, die in hoffnungsloser, heisser Leidenschaft für Adolar entbrannt ist, führt gegen ihre glücklichere Rivalin, gegen Euryanthe Böses im Schilde. Mit List hatte sie jener das Geheimniss von Emma und Udo entlockt und aus der Gruft den bewussten Ring von Emmas Hand geraubt. In Lysiart, der vergebens um Euryanthes Huld wirbt und nun seine Wette zu verlieren fürchtet, findet sie ein willfähriges Werkzeug zur Ausführung ihrer Pläne. Sie theilt ihm das Geheimniss Euryanthes mit und übergiebt ihm den Ring. Mit diesem Ring und mit der Kenntniss jenes Geheimnisses, das wie Adolar wähnen muss, Lysiart nur von Euryanthe erfahren konnte, überzeugt Lysiart den Hof und Adolar selbst von der Untreue der Euryanthe, die, ohne sich zu vertheidigen, alles ruhig über sich ergehen lässt. Lysiart hat die Wette gewonnen und wird vom Könige mit Adolars Ländern belehnt, während Adolar Euryanthe in den Wald führt, um sie zu tödten. Unbemerkt von Adolar nähert sich diesem eine gefährliche Schlange, Euryanthe jedoch hat sie noch rechtzeitig erblickt, um Adolar warnen zu können. Dieser tödtet die Schlange. An Euryanthe aber, deren Aufmerksamkeit im gewissen Sinne mit zu seiner Rettung vor der Schlange beigetragen hat, will er das Urtheil nicht mehr vollstrecken. Er lässt sie in der Einsamkeit zurück. Hier findet sie der König, sie legt ein Geständniss ihrer Unschuld ab, und der König will sie mit dem Geliebten wieder vereinigen. Vor Freuden darüber fällt sie in eine schwere Ohnmacht und wird wie todt davongetragen. Adolar ist merkwürdigerweise inzwischen nach Nevers gewandert, wo Lysiart und die von Gewissensqualen gefolterte Eglantine gerade Hochzeit halten. Adolar giebt sich zu erkennen, der König kommt hinzu, und als dieser Euryanthes Tod meldet, enthüllt Eglantine in wahnsinniger Freude über das Gelingen ihres Racheplanes ihr und Lysiarts Verbrechen. Dieser ersticht sie und wird selbst zum Tode abgeführt, Euryanthe erholt sich von der Ohnmacht und

Caricatur Webers.
Nach einer farbigen Handzeichnung (Unicum) in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

der König vereinigt die Liebenden. Emma erscheint dem Adolar in einer Vision, sie ist versöhnt und mit Udo vereint, da der Unschuld (Euryanthes) Thräne den Ring benetzt hat.« Die Schwächen dieses Buches ergeben sich schon aus diesen Andeutungen. Vor allem ist die Art der Beweisführung von Euryanthes Untreue völlig missglückt. Am besten wäre es wohl gewesen, den ursprünglichen Schuldbeweis, wie ihn die alte französische Erzählung enthält, in der Oper beizubehalten. Darnach beobachtet Lysiart durch ein Thürloch die badende Euryanthe, er sieht unter ihrer rechten Brust ein Mal in Veilchenform. Dies wusste sonst nur noch ihr Geliebter, dem Weber statt des »Gerhart« den sangbareren, aber auch geschmackloseren Namen Adolar gegeben hat. Nach Adolars Annahme konnte Lysiart diesen Fehler am Körper Euryanthes nur im Beilager mit derselben erfahren haben.

Dies Motiv von Euryanthes Geheimniss hatte Frau v. Chezy umgewandelt. In der Gruft betet Euryanthe für den Frieden von Adolars Ahnherrn, Eglantine findet am Sarge desselben einen Dolch mit blutiger Inschrift. An Stelle dieser Fassung setzte aber Weber selbst[72]) die noch unwahrscheinlichere Geschichte von Emma und dem Giftring. Vielleicht schwebte dem Meister bereits jener zarte H-moll-Satz vor, der in der Oper das Umherirren von Emmas Geist versinnlicht, und dem zu Liebe er auf die Geisterwelt nicht verzichten mochte. Unwahrscheinlich ist es, wenn Euryanthe bei der Katastrophe oder bei der gemeinsamen Wanderung in den Wald mit Adolar jeden Versuch der Aufklärung unterlässt, die erst später dem Könige gegenüber erfolgt.

Von den vielen sonstigen Widersprüchen und Schwächen des Textbuches, die alle aufzuzählen hier zu weit führen würde, seien nur noch einige besonders hervorstechende Beispiele hervorgehoben. So ist es höchst merkwürdig, wenn am Schluss des zweiten Akts, als Euryanthes vermeintliche Untreue enthüllt ist, ihr der Giftring zurückgegeben wird, damit dieser doch nachher im Walde von »der Unschuld Thräne benetzt« werden kann. Den Lindwurm des Originals verwandelte Frau v. Chezy erst in einen in den französischen Wäldern ganz unmöglichen Löwen, später in eine simple, höchst prosaische Schlange.

Schemenhafte Figuren sind die Personen im Libretto. Nur die Musik Webers vermag uns über die räthselhafte Figur Euryanthes, »der Gedanken fern stehen« und über Adolars Hirnlosigkeit hinwegzutäuschen, und sie allein war es auch, die aus Eglantine und Lysiart jene Prachtexemplare meisterhafter Charakteristik schuf.

Mit all diesen unmöglichen Figuren, unmotivirten Vorgängen und mit einer meist schwülstigen Diction folgt der Text schablonenhaft dem Drama der Schlegel'schen Schule. Er gehört somit zur officiellen romantischen Literatur, und dadurch, dass Weber dieses Werk componirte, bekannte er sich auch formell zum Glaubensbekenntniss der romantischen Dichterschule.

Wie schon kurz erwähnt, wollte Weber in diesem Werk die Summe seines gesammten musikalischen und theatralischen Wissens und Könnens niederlegen. Zu diesem Zwecke stellte er ein neues Princip auf, nach dem das Werk geschaffen werden sollte. Er selbst spricht sich in einem Schreiben vom 20. December 1824 an den »Akademischen Musikverein in Breslau« darüber aus: Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung

nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt.« Auf das Zusammenwirken aller Künste, wie es Wagner später ebenfalls anstrebte, ist hier also Webers Hauptaugenmerk gerichtet.

Bei der Abfassung der Musik mussten für Weber die in Wien gesammelten Beobachtungen der dortigen Verhältnisse und Geschmacksrichtungen mit maassgebend sein.

Auf die Wünsche der Rossiniverehrer konnte und mochte der deutsche Künstler, dem die italienische Richtung tödtlich verhasst war, nicht Rücksicht nehmen, wohl aber auf den Geschmack der Anhänger der deutschen classischen Musik. Mit bewusster Absicht suchte er seine romantische Tonsprache im classischen Sinne zu vertiefen. Symphonische Kraft der Massen in Beethovens Art sollte, wie Riehl ausführt, [73]) Gluck'scher Grösse und Schärfe der Charakteristik die Hand reichen, ohne dass dabei der Glanz der modernen romantischen Schreibart verleugnet werden sollte. Ferner trat an Stelle des Dialogs das musikalische Recitativ, wodurch schon äusserlich das Werk als »Grosse Oper« gekennzeichnet wurde.

Die Partitur, Webers umfangreichste, enthält, abgesehen von der Ouverture und dem nachcomponirten Pas de Cinque 25 Nummern. Aehnlich wie bei einigen früheren Ouverturen Webers sind auch in der Euryanthe-Ouverture Motive der Oper hineingeflochten. Das erste Thema stammt freilich nicht aus der Oper, doch strahlt es mit seinen brillanten Passagen echt ritterlichen Glanz gleichsam als Grundstimmung des ganzen prachtvollen Orchesterstücks aus. Gleich darnach folgt Adolars Motiv aus dem Terzett mit Chor Nr. 4: »Ich bau auf Gott und meine Euryanth'«. Als zweites Thema erscheint das Allegromotiv seiner Arie: »O Seeligkeit, dich fass ich kaum.« Weiter folgt die Musik der Erscheinung Emmas.

Im Durchführungstheil tritt noch ein düsteres, zweistimmiges Fugato auf, das zwar nicht aus der Oper herrührt, aber doch treffend das Verderben bringende Wesen Lysiarts und Eglantines illustrirt. Bei aller Kraft dramatischer Steigerung ist dieses wunderbare Tonstück von einer künstlerischen Geschlossenheit und Abrundung, wie keine zweite Instrumentalschöpfung Webers. Dieses Vorspiel ist neben der Freischütz-Ouverture Webers höchste Leistung in dieser Compositionsgattung. Dem hinreissenden Zuge des Ganzen, dem blühenden Reiz des Orchestercolorits, das überhaupt der gesammten Opernpartitur zu Gute kommt, und das namentlich durch die von Weber zu ungeahnter Bedeutung erhobenen Blasinstrumente erreicht wird, vermag sich Niemand zu entziehen.

Während des kurzen Largo sollte ursprünglich nach Webers bestimmter Absicht [74]) ein lebendes Bild erscheinen, um dem Publikum den zusammenfassenden Gedanken, dessen Träger Emma und Udo sind, deutlicher zum Bewusstsein zu bringen. In diesem Bild erscheint: Euryanthe betend an Emmas Sarge, Emmas Geist schwebt flehend vorüber, während Eglantine das Ganze belauscht.

Nach Jähns' Ausführungen machte Rellstab den Vorschlag, der ersten Erscheinung in der Ouverture am Schlusse der Oper bei Adolars Worten: »Ich ahne Emma«, jene der versöhnten Gestalten Emmas und Udos folgen zu lassen, um so nochmals »den Zusammenhang der Ereignisse mit der hinter ihnen wirkenden Geisterwelt zur Anschauung zu bringen.« Wie Jähns

berichtet, wurde in den dreissiger Jahren in Berlin und Dessau »diese Anordnung mit Erfolg benutzt.«[75]) Heute ist sie wohl ganz fallen gelassen worden. Auch bei der eigentlichen Première der Oper in Wien unterblieb in Folge des Einspruchs der Dichterin und des Regisseurs Gottdank die Verwendung solcher decorativer Hülfsmittel, wodurch Webers Princip von dem Zusammenwirken aller Künste entschieden beeinträchtigt wurde.

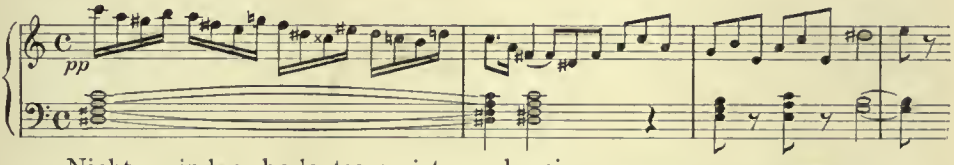
Es liegt in der Natur der Sache, dass mit Aufgabe des gesprochenen Worts bei dieser »grossen Oper« die Musik in breiterem Rahmen angelegt ist, als beim »Freischütz«, der aus dem Singspiel hervorgegangenen Dialog-Oper. An die Stelle des einfachen liedmässigen Zuschnitts sind vielgliedrige Sätze von grossem Umfange getreten.

Ist in der »Euryanthe« auch noch die Eintheilung in musikalische »Nummern« erfolgt, so überwiegt hier doch der scenische Charakter bei weitem mehr als im »Freischütz«. Das Streben nach dramatischer Wahrheit beherrscht und durchdringt nach jeder Richtung hin so ausschliesslich die Euryanthe-Partitur, dass dadurch die Geschlossenheit musikalischer Formen oft durchbrochen wird, und deshalb die Anordnung in einzelne Musiknummern eigentlich nicht mehr recht dazu passt. Abgesehen von 10 Nummern, die noch völlig in sich abgeschlossene Tonstücke enthalten (Nr. 2, 5, 7, 11, 12, 13, 19, 20, 22 und 24) bestehen die übrigen 15 Nummern aus einer Zusammenmischung von Recitativen uud Tonsätzen, von denen die Letzteren formell nach musikalischen Gesichtspunkten gebaut sind.

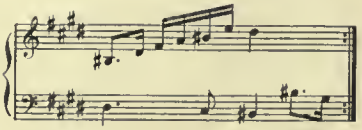
Würden nun die Recitative hier eine untergeordnete Rolle, wie in der älteren Opera seria, wie selbst bei Gluck und Mozart spielen, wo sie im Grunde genommen doch nur einer Verkettung der eigentlichen grossen Musikstücke dienten, so würde diese Zusammenmischung der Stileinheit des Werks nicht wesentlich schaden. Das ist aber bei der Euryanthe nicht der Fall. Denn hier sind die Recitative zu einer ungeahnten Höhe des Ausdrucks und der dramatischen Kraft emporgewachsen. Die Recitative nehmen hier eine ganz andere bedeutendere Stellung ein, als bei den älteren Meistern. Weber ist der Erste, der mit grösster Peinlichkeit jeder Wendung des Textwortes folgt. Durch diesen epochemachenden Schritt schuf er jenen declamatorischen Stil, der später durch Wagner seine höchste Weihe empfangen sollte. Nicht minder bedeutsam, als diese neue declamatorische Tonsprache erwies sich auch die Orchesterbehandlung bei diesen Recitativen. Aus der Rolle einer harmonischen Unterlage des gesungenen Wortes ist sie zur beredten Interpretin der Gedanken und Gefühle der handelnden Personen erhoben worden. Die Kunst, Seelenzustände und Stimmungen durch eine jeder Schattirung fähige farbenreiche Orchestersprache zu illustriren, feiert speciell in den Recitativen, die mitunter auch leitmotivische Melismen enthalten, einen glänzenden Triumph. Unmöglich ist es hier, auf die psychologischen und ästhetischen Feinheiten der Partitur und auf die realistischen Tonschilderungen, wir erinnern nur an den Kampf mit der Schlange, näher einzugehen. Gleich die ersten grossen Recitative zwischen Adolar, Lysiart und dem Könige, sowie jenes zwischen den beiden Frauen sind vollendete Muster für den declamatorischen Stil, denen die späteren Scenen im Sprechgesang sich ebenbürtig anreihen. In den Recitativen erklingt auch die Musik von der Erscheinung Emmas zum ersten Male in der Oper. Wie schon in der Wolfsschlucht der dämonisch-phantastischen Musik ein bleibendes Denkmal

gesetzt wurde, so ist hier für die musikalische Versinnlichung hold-phantastischer, transcendentaler Vorgänge ein nicht minder bewunderungswürdiges Beispiel gegeben worden. Gleichsam aus Geist und Duft scheint diese Sphärenmusik gewoben zu sein, die aus derselben Welt stammt, aus der Lohengrins ätherische Weisen herrühren. So hoch nun das eminente Verdienst Webers um die Entwicklung des neuen dramatischen Stils zu preisen ist, so verhängnissvoll wurde es der Euryanthepartitur. Aus all dem Gesagten ist es ersichtlich, dass die Recitative in Webers Oper zu einer den geschlossenen Gesangsstücken ebenbürtigen Bedeutung emporgewachsen sind. Modernes Musikdrama und ältere Opernform stehen sich in der »Euryanthe« gegenüber, und durch diese, oben schon erwähnte Verquickung der Recitative (declamatorischen Stil) mit den selbstständigen Tonstücken (ältere musikalische Formen wie Arie, Duett etc.) erhält die musikalische Conception der »Euryanthe« als Ganzes betrachtet, etwas Uneinheitliches, Widerspruchsvolles im Stil, das der Gesammtwirkung des im Einzelnen so bewundernswerthen Werkes Abbruch thut.

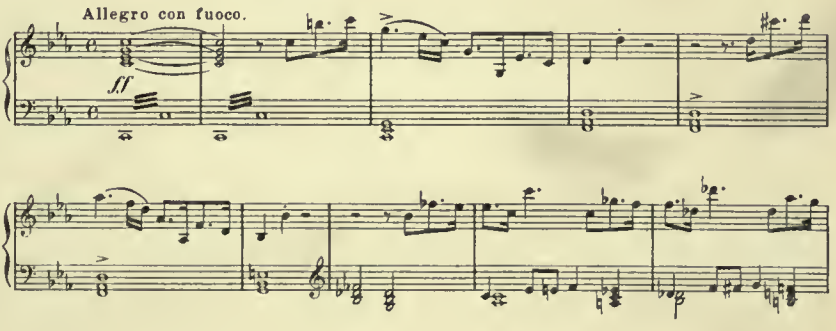
Wie sehr aber neben den Recitativen auch den in sich geschlossenen Gesangsstücken eine hochdramatische Kraft und Charakterisirungskunst eigen ist, das zeigen vor allem die Gesänge Eglantines und Lysiarts. Besonders in Eglantines grosser Solo-Scene: »Bethörte, die an meine Liebe glaubt«, wird der Hass auf Euryanthe, die brennende Liebessehnsucht zu Adolar und der Rachedurst des dämonischen Weibes mit grosser Kraft geschildert. Fast beständig klingt hier das so charakteristische Leitmotiv Eglantines, das schon vorher bei ihrem ersten Auftritt im Recitativ mit Euryanthe ertönte, aus dem Orchester zu uns herauf.



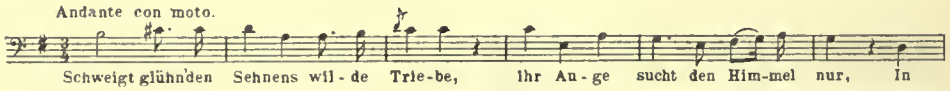
Nicht minder bedeutsam ist noch ein anderes in dieser Arie mehrmals wiederkehrendes Motiv, das den Schmerz verschmähter Liebe mit geradezu schneidendem Hohn wiedergiebt:



Das gewaltigste Tonstück aber, das Weber wohl überhaupt schuf und durch das vor allem der überwiegend zierliche Meister als ein grosser Schilderer der tiefsten und mächtigsten Leidenschaften, die eines Menschen Brust bewegen können, erscheint, ist die grosse Scene Lysiarts. Gleich das erste Motiv:

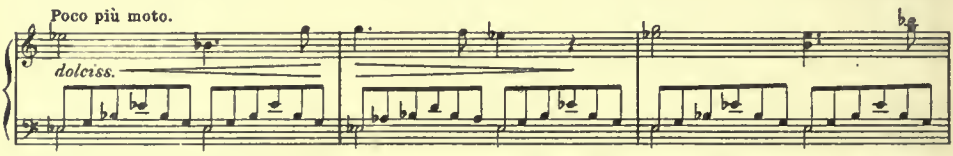


deutet auf die Zerrissenheit seines Seelenzustandes, den Zwiespalt im Innern hin. Die Schmach von Euryanthe abgewiesen zu sein, die Wuth auf den Nebenbuhler und der Entschluss, diesen zu vernichten, kommen hier mit wahrhaft packender Wucht zum Ausdruck. Durch den schönen, getragenen Mittelsatz aber wird dieser Erzbösewicht des Librettos uns menschlich näher gebracht. Denn in dieser ergreifenden Cantilene gesteht uns Lysiart seine voll erwachte Liebe zu Euryanthe.



Ein anderer Mittelsatz enthält gleichsam ein Gelübde, sich den dämonischen Rachegewalten zu weihen und wird durch auf- und abwogende Passagen der Streichinstrumente begleitet. Zum Schluss krönt eine Stretta von hinreissend dramatischer Kraft effectvoll das Ganze. In dem folgenden Duett des Verderben sinnenden Paares wird nur noch einmal, bei dem gemeinsamen Racheschwur die Wirkung von Lysiarts Soloscene erreicht.

Farbloser ist die Charakterisirung des anderen Paares ausgefallen. Weniger in den meist lyrischen Solonummern, als im Frauenduett und in den Finales erscheint Euryanthe als die fromm duldende Märtyrerin. In ihr ist, wie Gustav Engel in der »Voss. Zeitung« 1869 No. 241 sagt, »jener Cultus der Liebe, der in der Jungfrau etwas Heiliges, Göttliches erblickt, das von der groben Materialität des Irdischen in einem geringeren Grade berührt ist, als das männliche Wesen, zum ersten Mal auf die Bühne gebracht.« Und zur Charakterisirung Adolars dienen nicht seine beiden auf den Ton troubadourhafter Minne gestimmten Solonummern, sondern das chevalereske Motiv im ersten grossen Ensemble (No. 4): »Ich bau auf Gott und meine Euryanth'«, das auch im zweiten Finale leitmotivisch wiederkehrt. Ferner wird auf seinen feurigen Liebesblick im ersten Recitativ zwischen Euryanthe und Eglantine hingewiesen:



Dieses Motiv erscheint auch als Thema des Liebesduetts im zweiten Act und später noch am Schlusse des dritten Aufzuges. Ein schneidiger Zug rascher Entschlossenheit und eine gewisse Gefühlsfrische lassen sich diesen Abschnitten der Adolarpartie nicht absprechen. Sie verleihen dem romantischen Liebhaber auch einen Zug jugendlich ungestümen Heldenthums. Ganz kläglich ist die Schattenfigur des Königs weggekommen. Mit wundervoller Harmlosigkeit und ohne irgend welches energisches Eingreifen sieht er den haarsträubendsten Begebenheiten an seinem Hofe zu.

Von Bedeutung ist die Behandlung des Chors. Nicht nur hat er wie im »Freischütz« frische, sinnliche Freude, Mitgefühl mit zwei Liebenden und kindliches Gottvertrauen zu äussern, sondern er schildert auch, wie M. v. Weber treffend bemerkt, »den Segenszustand eines Landes im Frieden, oder er rügt thörichtes Beginnen oder sitzt über Untreue zu Gericht.«[76]) Er spielt einerseits eine ähnliche Rolle wie der Chor des antiken griechischen Dramas, der Betrachtungen vom Standpunkte des Zuhörers aus anstellt, während er andererseits sich auch activ an der Handlung betheiligt.

Ganz vorzüglich hat Weber aber den Localton der vornehmeren Sphäre, in der sich alles abspielt, festzuhalten verstanden. Selbst der Jägerchor unterscheidet sich von jenem im »Freischütz« durch ein ritterlicheres Gepräge. Als ein schönes Beispiel für dieses dem Ganzen zu Grunde liegende Localkolorit darf auch in der Introduction »der ernste Reigen« gelten, der den archaistischen Ton mittelalterlichen, provençalischen Hoflebens ausgezeichnet trifft. Im Gegensatz zu der nachcomponirten Balletmusik, zu dem Pas de cinque, ist er bereits ein Tanz im Wagner'schen Sinne, denn er greift in die Handlung ein: Die aus dem Kampfe heimgekehrten Ritter empfangen die Huldigungen ihrer Damen. Noch mehr verräth der Hochzeitsmarsch im letzten Acte, wie O. Neitzel in seinem »Opernführer« Bd. II. S. 78 ausführt, den engsten Zusammenhang mit der Handlung. »Diese schneidende, wilde, freudenlose Musik kann nur zu einem Bunde, der aus dem Verbrechen emporwuchs, ertönen.«

Ausser der überwiegend dramatisch bewegten Tonsprache enthält die Partitur auch einige Ruhepunkte. Dahin gehören, abgesehen von Adolars Romanze: »Unter blüh'nden Mandelbäumen« und Arie: »Wehen mir Lüfte Ruh'«, abgesehen auch von Euryanthe's Cavatinen, das ganze in ländlicher Fröhlichkeit sich abspielende erste Finale, der Jägerchor und Berthas Lied vom Mai, alles echte Juwelen Weber'scher Lyrik, deren kostbarste Perle das stimmungsvolle »Glöcklein im Thale« (No. 5) bildet.

Zwei grundverschiedene Richtungen hat Euryanthe angebahnt: die historische grosse Oper und das Musikdrama. Der historische Hintergrund, die grossen Massenscenen und die breit angelegten Ensemblesätze führten zur Bildung jener Operngattung, die in Meyerbeer ihren Hauptvertreter finden sollte. Andererseits aber wird dadurch, dass hier zum ersten Male die Musik in den Dienst der Dichtung gesetzt wird und somit an die Stelle der bisher herrschenden absoluten Melodie die getreueste musikalische Einkleidung des gesprochenen Worts tritt, Euryanthe die Vorläuferin des Wagner'schen Tondramas. Insbesondere für die Gestaltung des »Lohengrin« mag »Euryanthe« vielfache Anregungen gegeben haben. Sind schon die nahen Beziehungen zwischen Adolar und Lohengrin, zwischen der Herzogin von Savoyen und jener von Brabant, sowie zwischen den Königen nicht weg zu leugnen, so weisen die Grundanlage und Composition der Charaktere der Ortrud und des Telramund, bei aller Selbstständigkeit der Wagner'schen Ausarbeitung entschieden auf Webers musikalische Zeichnung der Eglantine und des Lysiart als das Vorbild für die Darstellung jener Figuren zurück. Sogar bis auf den Text erstreckt sich diese Aehnlichkeit.[77]) Beide Paare brüten Rache und vereinigen sich in der Nacht zum Gelöbniss gemeinsamen Handelns; Eglantine und Ortrud geben Lysiart und Friedrich die Mittel an die Hand das glücklichere Paar zu vernichten, und am Schluss der Oper bekennen beide Frauen triumphirend ihr Verbrechen. Doch ausser Wagner weist auch Marschner, namentlich in seinem »Templer und Jüdin« mannigfache Beziehungen zur Euryanthe auf und selbst die Schumann'sche Lyrik liess sich von diesem Weberschen Werke befruchten.[78]) Aus alledem ergiebt sich, dass das Werk eine epochemachende Bedeutung für die moderne Musikentwicklung besitzt, wie überhaupt kein Anderes; mit vollem Recht haben wir, wie Gumprecht im 2. Bd. seiner »neueren Meister« Seite 75 sagt: »in ihm die grosse Wasserscheide zwischen der classischen Oper und dem modernen Musikdrama zu suchen.«

Im September 1823 traf der Meister, dem inzwischen Caroline ein Söhnchen Christian Philipp Max Maria geschenkt hatte, von neuem in Wien ein, um die Aufführungen seiner Oper vorzubereiten und zu leiten. So günstig, wie einst beim »Freischütz« in Berlin die Verhältnisse sich erwiesen, so ungünstig waren sie jetzt in Wien für die »Euryanthe«. Barbaja hatte in diesem Jahre eine äusserst glänzende italienische Operntruppe mit Rossini an der Spitze zusammengebracht. Sie hatte die Wiener in den höchsten Taumel der Begeisterung versetzt, und selbst Weber, der noch die letzten Vorstellungen der italienischen Stagione hörte, konnte sich dem unwiderstehlichen Zauber der einzigen Leistungen einer Fodor-Mainvielle und eines Lablache nicht völlig entziehen.

Erst als die italienische Gesellschaft das Feld geräumt und der Rausch des Publikums etwas nachgelassen hatte, bereitete Weber die Aufführung seines Werkes vor. Dazu gehörte es auch, für sich und seine Sache Anhänger zu werben. Vor allem suchte er daher solche Kreise auf, die für den Erfolg der Oper von vornherein in Frage kommen konnten. In erster Linie kam hierbei die Gesellschaft der »Ludlamshöhle« in Betracht. In diesem Verein, der sich des holden Unsinns Pflege zur Aufgabe setzte, lernte Weber die für seine Zwecke massgebendsten Persönlichkeiten Wiens, Künstler und Gelehrte aller Art kennen. Nach aussen hin bildeten die Mitglieder in Kunstdingen eine die öffentliche Meinung beherrschende Macht. Auch Weber, der in diesem Verein den Namen »Agathus der Zieltreffer« erhielt, sollte den Segen dieser Macht bei der Aufführung seiner Oper kennen lernen.

Durch den sicheren Halt, den er in der »Ludlamshöhle« fand, wie auch durch die Begeisterung, mit der die Künsler in den Proben bei der Sache waren, sah Weber anfangs voll Zuversicht der Aufführung entgegen. Doch als die Generalprobe 5 Stunden dauerte, wurde er mit Besorgniss erfüllt und äusserte niedergeschlagen: »Ich fürchte, aus meiner Euryante wird eine Eunuyante.« Rasch nahm er in der letzten Minute noch einige, nicht sonderlich belangreiche Striche vor und endlich am 25. October ging die Oper in Scene und errang Dank der energischen Thätigkeit der »Ludlamiten« einen grossen äusseren Erfolg. Bei seinem Erscheinen und nach den Actschlüssen wurde der Meister durch lebhaftesten Beifall und Hervorrufe ausgezeichnet. Die Darstellerin der »Euryanthe« aber, die 17jährige Henriette Sontag, errang mit der idealen Verkörperung der Titelrolle ihren ersten weltbedeutenden Triumph.

Trotzdem konnte es dem Kenner der Verhältnisse nicht verborgen bleiben, dass die glänzende äussere Aufnahme, die das Werk auch bei den drei nächsten Aufführungen fand, denen Weber noch beiwohnte, mehr der geliebten Person des Meisters, als dem Werke selbst galt.

Das Publikum, das statt des fremdartigen declamatorischen Stils eine glatt fortlaufende Reihe schöner Melodien wie im »Freischütz« erwartet hatte, sah sich getäuscht und stand der unbegreiflichen Handlung rathlos gegenüber. Dazu kam, dass nach Webers Abreise K. Kreutzer die Oper durch erbarmungslose, sehr grosse Striche geradezu verstümmelte und dadurch das Verständniss noch erschwerte. Schon in der achten Vorstellung blieb das Haus halb leer.

Das gleiche Schicksal hatte, allenfalls mit Ausnahme von Dresden, das Werk auch an den übrigen Bühnen, und über einen »Achtungserfolg« ist es bei dem grossen Publikum auch heute noch nicht hinausgekommen.

Die Wiener Kritik, die fast ausschliesslich in den Händen der »Ludlamiten« lag, verhielt sich dem Componisten gegenüber im Allgemeinen anerkennend, ohne jedoch der grossen Bedeutung des Werkes völlig gerecht zu werden. Immerhin ahnt doch wenigstens Einer, der Referent der »Wiener Abendzeitung« Griesinger, dass mit der Euryanthe-Première »der Morgen der neuen dramatischen Musik« anbricht.[79]) Im Verdammungsurtheil über den Text waren alle Kritiker einig. Das Beste über die Musik hat nach der Leipziger Aufführung Rochlitz und nach der Berliner Aufführung Amad. Wendt[80]) gesagt. Dagegen verleugnet der alte Zelter in Berlin auch dies Mal den früher schon Weber gegenüber eingenommenen Standpunkt nicht, wenn er am 11. Oktober 1827 aus Coburg an Goethe schreibt: »Die Musik zur Euryanthe setze ich über die des Freischützen (den ich freilich nicht ausstehen kann); auch ist, wie in allen Weber'schen Kompositionen viel Gesuchtes, Gepritzeltes, aus feinen Häppchen Zusammengesetztes, Schwieriges und Fremdartiges darin. Ertrotzte Lebhaftigkeit und dazwischen gute Stellen und ein Fleiss, den ich mit Schrecken bewundere, weils der ganze Bettel nicht verdient.« Von den Fachkollegen fällte Franz Schubert, nach Benedicts Bericht an Max Weber, im Privatkreise ein vernichtendes Urtheil. Hier das Wesentlichste davon: »Das ist keine Musik. Das ist kein Finale (!), kein Ensemble nach Form und Ordnung — das geht alles auf den Effect! — Und der schimpft auf Rossini? Das ist herbe, ascetische Musik!« Jähns meint hierzu, dass sich die Freunde Webers über diese Aussprüche »beruhigen können, wenn sie bedenken, dass derselbe Meister im »Freischütz« nur ein einziges Musikstück, das einen gewissenhaften Musiker genügen könne, gefunden hat, nämlich das Duett von Agathe und Aennchen.[81]) Weber hatte sich über Schuberts Musik zur »Rosamunde« absprechend geäussert und auch in Betreff der Schubert'schen Oper »Alfonso und Estrella« dem Componisten den wenig ermuthigenden Bescheid ertheilt: »Ich aber sage Ihnen, dass man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt.« Durch solche schroffe Urtheile mochte sich der jüngere Meister gekränkt fühlen, er revanchirte sich dafür mit jenen leidenschaftlichen Aeusserungen über Webers Werke.

Henriette Sontag.
(Nach dem Gemälde von P. Delaroche.)

Theilnehmender als Schubert verhielt sich Beethoven, der, als er von der guten Aufnahme der Oper hörte, ausrief: »Das freut mich, das freut mich! So muss der Deutsche über den italienischen Singsang zu Recht

kommen!« Noch vor der Aufführung machte Weber mit Haslinger, Pieringer und Benedict einen Besuch bei dem in Baden, in der Nähe von Wien weilenden Altmeister. Weber schreibt darüber an Caroline vom 6. Oktober: Dieser (Beethoven) empfing mich mit einer Liebe, die rührend war; gewiss 6 — 7 Mal umarmte er mich aufs Herzlichste und rief endlich in voller Begeisterung »Ja, Du bist ein Teufelskerl, ein braver Kerl!« Wir brachten den Mittag miteinander zu, sehr fröhlich und vergnügt. Dieser rauhe zurückstossende Mensch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tische mit einer Sorgfalt wie seine Dame etc. kurz, dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben, sowie Allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem grossen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen. Wie betrübend ist seine Taubheit. Man muss ihm Alles aufschreiben.« Auch noch eine andere Freude wurde unserem Meister in Wien zu Theil. Kaiser Franz empfing ihn in Audienz und nahm die Dedikation der »Euryanthe« huldvoll an.

Julius Benedict.
Nach einer Lithographie im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Am 5. November verliess er Wien und langte am 10. November glücklich wieder bei Weib und Kind in Dresden an. Das Dresdener Theaterpersonal liess es sich nicht nehmen, bei Webers ersten Erscheinen ihm feierlich zu huldigen. Ferner wurde der Befehl zur Aufführung der Euryanthe ertheilt, die merkwürdig genug in Dresden den dauerndsten Erfolg fand.

So sehr ihn das Alles freudig bewegte, so wenig war doch andererseits eine grosse Mattigkeit und Abspannung an ihm zu verkennen. Die angestrengte Arbeit an der Oper, die Aufregungen der Wiener Tage und die unaufhaltsam fortschreitende Krankheit hatten seine Kräfte dermassen erschöpft, dass er auf eine Herabminderung seiner Thätigkeit Bedacht nehmen musste. Zu diesem Zwecke gab er den Unterricht seines lieben Schülers Julius Benedict, den er mehr als zwei Jahre wie einen Sohn gehalten hatte, auf. Mit herzlichem Abschiedsbrief und glänzendem Zeugnisse entliess er ihn. Als Entlastung im Capellmeisteramt wurde ihm der junge Heinrich Marschner an die Seite gestellt. Indes weder diese Erleichterungen, noch die ruhmreiche Betheiligung an einem Musikfest zu Ehren Klopstocks in Quedlinburg vermochten eine tiefe Verstimmung seiner Seele zu bannen, die seinen Genius fast 17 Monate völlig verstummen liess. In Marienbad, wohin ihn die Aerzte in vollständiger Verkennung seines schweren Lungenleidens im Sommer 1824 hingesandt hatten, erreichte dieser »Ekel gegen alle Arbeit«, wie er an Caroline schreibt, seine Krisis. Dies völlige Erschlaffen der geistigen Kräfte wurde durch die den Meister nur zu sehr deprimirenden Nachrichten über die geringen Erfolge der »Euryanthe« in anderen Städten hervorgerufen. Mehr noch aber mochte das Vorgefühl eines baldigen Todes und die Sorge um die Zukunft seiner Familie, die sich am 6. Januar 1835 noch um ein zweites Söhnchen Alexander Victor Maria vermehrt hatte, lähmend auf ihn wirken.

Denn von seinem Gehalte und den geringen Einnahmen, die er durch Verkauf und Aufführung seiner Werke erzielte, grössere Ersparnisse zurückzulegen, war ihm bisher nicht möglich gewesen. Voll Bangen sah er daher der ungesicherten Existenz Carolinens und seiner beiden unmündigen Knaben entgegen. Da kamen plötzlich wie ein Zeichen der Vorsehung Anträge aus Paris und London, eine Oper zu schreiben und persönlich vorzuführen. Mit einem Male bot sich nun eine Gelegenheit, in kurzer Zeit viel Geld zu verdienen und damit die Mittel für die weitere materielle Existenz der Seinen zu erwerben. Mit grösster Lebhaftigkeit nahm er die vortheilhaftere englische Offerte an. Doch verstand es der bescheidene deutsche Künstler nicht, bei den Verhandlungen mit seinem englischen Auftraggeber seinen materiellen Vortheil genügend zu wahren. Im Verhältniss zu dem, was Rossini einige Zeit vorher den Engländern abgenommen hatte, war die Summe, die Weber einnahm, geradezu kläglich zu nennen. [83]) Webers Hauptzweck bei diesem Geschäft, den Rest seines Lebens möglichst gewinnbringend für die Seinen zu gestalten, konnte unter solchen Umständen nur zum geringen Theil in Erfüllung gehen.

Weber dirigirend.

Aufmerksam machend. — Ruhig leitend. — Anfeuernd.

(Nach Zeichnungen von J. Hayter in London 1826.)

OBERON.

Das englische Anerbieten, eine Oper zu schreiben ging von Mr. Kemble, dem Director des Covent-Garden-Theaters in London, aus. Zwischen ihm und Weber kam ein Vertrag zu Stande, demzufolge der Meister für die englische Saison von 1826 eine Oper zu schreiben, die ersten zwölf Vorstellungen derselben und ausserdem sonstige eigene Compositionen in fünf Oratorien-Concerten (Orchester-Concerten mit geistlichem und weltlichem Programm) persönlich zu leiten hatte. Auch ein Benefiz-Concert, das reichlichen Gewinn versprach, wurde ihm zugesagt. Kemble wünschte eine grosse romantische Oper mit einem echt germanischen Stoff, etwa »Faust« oder »Oberon«. Mit Rücksicht auf Spohr, der bereits einen »Faust« geschrieben hatte und auch in richtiger Erkenntniss der wirkungsvollsten Fähigkeiten seines Talents wählte Weber den Stoff aus der Feenwelt. Stückweise erhielt er den Text von dem englischen Librettisten J. R. Planché und zwar den ersten Akt des «Oberon« am 30. October 1824 und die beiden letzten Aufzüge am 18. Jan. und 1. Februar 1825.

»Die ersten Ideen zu »Oberon« fasste Weber, wie sein Tagebuch sagt, am 23. Januar 1825. Im Februar und März wurden einige Nummern des ersten Akts entworfen. Dann arbeitete der Meister erst wieder vom Septbr. bis Ende November an der Oper (1. und 2. Akt, ausser dem 2. Finale), und vollendete von Anfang Januar bis Mitte April 1826, theilweise noch in London, alles Uebrige der Oper.

Ehe wir aber zur Würdigung des Werks selbst übergehen, haben wir noch einiger kleinerer Arbeiten und äusserer Begebenheiten im Leben Webers zu gedenken. Ein Mr. George Thomson aus Edinburg hatte ihm zehn schottische Originallieder mit der Bitte zugesandt, Begleitungen dazu zu setzen, wie dies einst schon Jos. Haydn gethan hatte. In den ersten Monaten des Jahres 1825 entledigte sich Weber dieser gern übernommenen Aufgabe. Von selbstständigeren Erzeugnissen aus der Oberon-Periode sind noch zwei Männerchöre, das Reiterlied: »Hinaus, hinaus zum blutgen Strauss« und die Schützenweihe: »Hörnerschall! Ueberfall!« zu nennen. Diese durchaus im Geiste der Compositionen von »Leyer und Schwert« gehaltenen Schöpfungen schliessen Webers patriotische Tondichtungen ab.

Mehr jedoch als durch diese Arbeiten wurde der glatte Fortgang in der Composition des »Oberon« durch sein zunehmendes Lungenleiden unterbrochen, das eine Kur in Ems (Juli und August 1825) nöthig machte. Als er dort eingetroffen war, verbreitete sich wie ein Lauffeuer die Kunde seiner Anwesenheit, und, wiewohl er weder Besuche machte noch annahm, konnte er, der ganz zurückgezogen seiner Gesundheit leben wollte, es doch nicht vermeiden, dass er auf der Promenade in Beschlag genommen wurde und sich im Nu in die Kreise des distinguirten Badepublikums mit dem deutschen Kronprinzenpaar an der Spitze hineingezogen sah. Nur wenig gekräftigt kehrte er nach Dresden und zur Arbeit am »Oberon« zurück. Auch nach Berlin begab er sich noch einmal, als dort nach langwierigen Verhandlungen am 23. December »Euryanthe« unter seiner Leitung in Scene ging. Schon dort war er so leidend, dass es den Berliner Freunden zu ihrem grössten Schmerze zur Gewissheit wurde, ihn zum letzten Male in ihrer Mitte zu sehen. Nur mit Hülfe eines Dolmetschers konnte er sich in den Proben verständigen. Bei dem Feste, das nach der Aufführung die Getreuen veranstalteten, sass er mit der Gluth der Schwindsucht auf den eingefallenen Backen und nur mit heiserer Stimme lispelnd am Ehrenplatze und schon vor Mitternacht musste er todtmatt den Kreis verlassen. Nach Dresden zurückgekehrt, verschlim-

Carl Maria von Weber.
Aus dem im gleichen Verlage erschienenen Werke „Opern-Abende" von Max Kalbeck.

merte sich sein Zustand in besorgnisserregender Weise, der Husten wurde hohler, die Sprache war fast unhörbar geworden und nur mühsam vermochte er sich aufrecht zu halten. Alle Bitten Carolinens und der Freunde von der englischen Reise abzustehen, waren vergeblich. So entgegnete er auf Böttigers wohlmeinendes Abrathen: »Böttiger, das ist all gleich! Ob ich reise, ob ich nicht reise, bin ich in einem Jahre ein todter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater todt ist, während sie hungern, wenn ich bleibe«. Auch gegen seinen Freund Schwarz aus Wien, den Vorsitzenden der »Ludlamshöhle« äusserte er sich in ähnlicher Weise, indem er mit gebrochener Stimme hinzusetzte: »Nur wiederkommen möchte ich aber, Schwarz! Lina, Max und Lexel noch einmal sehen, dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille — aber dort sterben — das wäre hart.«

Nachdem Weber seine häuslichen Verhältnisse geregelt, verliess er am 7. Februar früh nach einer halb durchweinten Nacht und nach ergreifendem Abschiede von Caroline und den noch schlummernden Kindern mit dem Flötisten Fürstenau, Dresden. Die Reise ging über Paris und Dover nach London. In Paris empfingen ihn seine berühmten Fachcollegen Cherubini, Rossini, Paër, Auber und Andere mit aller ihm zukommenden Achtung. Boildieus »Dame blanche« lernte er dort kennen, die er in einem Briefe an Theod. Hell für die beste komische Oper nach Mozarts »Figaro« erklärte.

Am 5. März erreichte er London, wo er im Hause des reichen und musikgelehrten Sir George Smart in der Great-Portland-Street ein zweites Heim und die liebevollste Pflege bis zu seinem Tode fand.

Wie schon angedeutet, entstand »Oberon« unter ganz anderen Verhältnissen, als »Freischütz« und »Euryanthe«. War es dem Meister bei den erstgenannten Opern nur um das Werk selbst zu thun gewesen, so spielte dieser Gesichtspunkt für die Abfassung des »Oberon« nicht die allein ausschlaggebende Rolle. Im ahnungsvollen Hinblick auf sein nahe bevorstehendes Lebensende, kam es dem Componisten vor Allem darauf an, die Oper um jeden Preis rasch zu vollenden und dadurch seinen Lieben noch so viel materielles Gut zu gewinnen, als bei der wahrscheinlichen, kurzen Spanne Zeit ihm möglich war. Die Oper musste deshalb auch sofort einen grossen Erfolg erzielen. Aus diesem Grunde waren für Weber mehr denn je die Wünsche des englischen Publikums, das ja über den ersten Erfolg der Oper zu entscheiden hatte, maassgebend. Den Geschmack des englischen Publikums aber hatte Weber nicht persönlich studiren können, er musste sich darüber nach schriftlichen Berichten informiren, die natürlich den Mangel der eigenen Anschauung nicht ersetzen und ihm kein sicheres Urtheil über die englischen Verhältnisse geben konnten. Mehr als bei einem früheren Werke war er daher beim »Oberon« von seinem englischen Librettisten abhängig. Musste er doch annehmen, dass das für das Londoner Publikum zurechtgestutzte Opernbuch dem eigenthümlichen, englischen Geschmack in jeder Beziehung Rechnung tragen würde. Deshalb waren dem Meister auch hinsichtlich wesentlicher Aenderungen am Text so gut wie ganz die Hände gebunden, und wollte er sein vorgesteckes Ziel noch bei Lebzeiten erreichen, so blieb ihm nichts übrig, als das Buch, so wie er es vom Dichter empfing, zu componiren. In richtiger Erkenntniss dessen nahm er den Text ziemlich einwandsfrei an, nur wenige, leicht auszuführende Aenderungen schlug er dem Librettisten vor. Seine diesbezüglichen wenigen brieflichen Verhand-

lungen mit Planché stehen im schroffen Gegensatz zu den fast einen Band für sich füllenden Auseinandersetzungen mit der Verfasserin des Euryanthetextes. Das Buch Planchés mochte nun wohl insofern englischen Wünschen und Gewohnheiten entgegenkommen, als es nicht ausschliesslich Gesangsstücke, sondern zum grossen Theil auch Dialoge enthielt und der Schaulust der Menge mit mannigfaltiger Sceneric, mit technischen und decorativen Effecten möglichst entgegenzukommen suchte. Das Libretto war unter diesen Umtänden mehr der Text eines Ausstattungsstücks mit Musik als ein brauchbares Opernbuch geworden.

Die Fabel des »Oberon« stammt aus einer altfranzösischen Novelle: Huon de Bordeaux aus der Bibliothèque bleue. Diese Erzählung war die Quelle für Wielands Epos. Und wiederum aus Wielands Gedicht und Motiven aus Shakespeares »Sturm« und »Sommernachtstraum« hat Planché sein Libretto zusammengeschweisst. Im Wesentlichen handelt es sich um Folgendes: Oberon, der Elfenkönig hat sich mit seiner Gemahlin Titania entzweit. Beide haben geschworen, sich nicht eher mit einander zu versöhnen, als bis sich die Liebe eines andern Paares in allen Fährlichkeiten treu bewährt hat. Zu diesem Paar hat Oberon Hüon von Güyenne und Rezia, die Tochter des Kalifen von Bagdad ausersehen, die Hüon sowieso schon im Auftrage Karls des Grossen als Braut heimführen soll. Oberon verleiht dem Ritter ein Zauberhorn, mit dessen Hülfe er den Verlobten Rezias ohne Gefahr erschlagen und Rezia selbst dem väterlichen Hofe mühelos entführen kann. Um die Liebenden zu prüfen, lässt sie Oberon Schiffbruch auf der Heimfahrt erleiden und trennt sie. Doch bald vereinigt er sie wieder in Tunis, nachdem Rezia standhaft die Anträge des Emirs von Tunis und Hüon jene der Gemahlin des Emirs zurückgewiesen haben. Beide sollen auf Geheiss des Emirs den Feuertod erleiden, doch wird auch dies vermittelst des Zauberhorns vereitelt. Oberon erklärt sich von der bewährten Treue der Liebenden befriedigt, versöhnt sich mit Titania und führt Hüon und Rezia schnell an den Hof Karls des Grossen, wo sie in Gnaden aufgenommen werden. Ihre treuen Reisegefährten sind Scherasmin und Fatime, die im Grunde genommen, nur mit weniger Prüfungen, dafür aber mit mehr Humor ebenso denken und handeln, wie das erste Paar.

Mit wenig geschickter Hand hat Planché die einzelnen Situationen aus Wielands »Oberon« herausgegriffen; ohne Rücksicht auf dramatischen Zusammenhang sind sie willkürlich aneinandergereiht. In bunter Folge ziehen die verschiedenartigsten scenischen Bilder an uns vorüber, deren Mannigfaltigkeit und rascher Wechsel den Hörer kaum zur Besinnung dessen kommen lässt, was eigentlich der Kern der Handlung sein soll: die Verherrlichung treuer, aufopferungsfähiger Liebe. Auch durch den ablenkenden äusseren Prunk, durch die Wunder einer blendenden Ausstattung wird dieses Grundmotiv fast zur Nebensache herabgedrückt. Weit klarer kommt derselbe Gedanke zum Beispiel in der »Zauberflöte« zum Ausdruck, die überhaupt viele Vergleichspunkte zu »Oberon« enthält. Auch dort finden sich viel äusseres Brimborium, Zauberspuk und prächtige Bühneneffecte. Aber abgesehen von allem Einflusse der Mozart'schen Tonsprache weisen doch die Figuren des zu Grunde liegenden Schikaneder'schen Textes echt menschliche Züge auf und die märchenhafte Hülle birgt, wie Gumprecht treffend bemerkt[84]), einen Schatz reinster, edelster Humanität.« Nichts von alledem ist

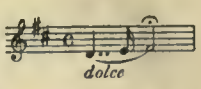
im Oberonlibretto zu spüren. Die Hauptpersonen entbehren zudem jeder individuellen Charakterzeichnung, es schlägt ihnen kein Herz in der Brust; eine psychologische Entwicklung und dadurch hervorgerufene Conflicte, die eigentliche Seele einer dramatischen Handlung fehlen ganz und gar. Durch einen Deus ex machina kindisch eigensinniger Art werden alle Begebenheiten ins Werk gesetzt. Mit den Schicksalen Hüons und Rezias steht es in Wirklichkeit nicht so schlimm, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte. Mit Hülfe des Zauberhorns oder durch Oberons Eingreifen selbst wird jede Gefahr glücklich vermieden; jede Heldenthat Hüons ist auf Conto des Horns, aber nicht auf das seiner persönlichen Tapferkeit zu setzen. Es giebt in Wirklichkeit also gar keine Bedrängnisse der Hauptpersonen. Hüon, Rezia, Scherasmin und Fatime sind wie Oberons Vertraute Puck und Droll nur willenlose, schemenhafte Figuren, denen der Elfenkönig ohne jedes innere Motiv, nur nach der Laune Gefallen bald Gutes, bald Böses zufügt. Und wie Titania, die Gemahlin des Elfenkönigs leidet auch die irdische Majestät, Karl der Grosse in der ursprünglichen Fassung an dem Fehler der Sprachlosigkeit; beide Figuren dienen nur zu rein decorativer Staffage. Bildeten die schon erwähnten langen Sprechscenen ein unüberwindliches Hemmniss für die Ausführung einer glatt fortlaufenden Musik, so waren viele Momente, die geradezu eine breitere musikalische Behandlung herausforderten, zu knapp gefasst oder überhaupt nicht für eine musikalische Gestaltung berücksichtigt.

Oberon ist eine der wenigen Opern, in denen z. B. ein Liebesduett für das Hauptpaar nicht vorkommt. Weber selbst musste Planché um eine breitere Ausführung von Rezias Herzensergüssen am Schluss des ersten Finales bitten, und »sein Gefühl empörte sich dagegen, dass der Moment, wo das liebende Paar sich findet (Act II Scene 2), ohne Töne vorübergehen soll[85]). Wie tief Weber die Schwächen des Textes empfand, die zu ändern die Kürze der Zeit und die besonders für Weber massgebenden Verhältnisse nicht mehr gestatteten, geht aus dem Briefe an Planché vom 19. Februar 1825 hervor, wo er nicht ohne Resignation schreibt: »Ich wiederhole, dass der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig erscheint. Die Einmischung so vieler Hauptpersonen, welche nicht singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten: alle diese Dinge berauben unsern Oberon des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle andern Bühnen Europas, was ein schlimmer Umstand für mich ist; aber — gehen wir darüber fort! —.«[86])

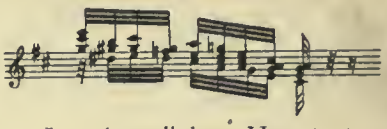
Die Musik, die Weber zu diesem Libretto schrieb, umfasst ausser der Ouverture 23 Nummern. Hierbei ist die für Braham nachcomponirte grosse Scene: »Ja, selbst die Liebe weicht dem Ruhm[87])«, nicht mitgezählt, weil diese vom Componisten als Ersatz für die ursprüngliche Arie Hüons No. 5 gedacht war, und entweder an Stelle derselben oder an Stelle des Rondos: »Ich juble in Glück und Hoffnung« gesungen zu werden pflegt.

Die Ouverture, die erst am 9. April 1826 vollendet wurde und somit des Meisters letzte grosse Schöpfung vor seinem Tode war, reiht sich nicht nur den Ouverturen zum »Freischütz« und »Euryanthe« ebenbürtig an, sondern übertrifft sie noch an hinreissendem Feuer und populärer Kraft. Auch in ihr sind Motive der Oper thematisch verwendet. Doch während in den Ouverturen zum Freischütz und zu Euryanthe die aus der Opernmusik genommenen Themen noch nicht den ganzen Inhalt dieser Stücke ausmachen,

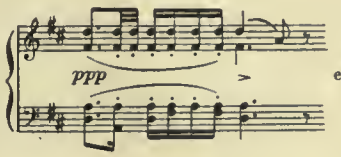
enthält die Oberonouverture ohne jeden Rest nur Musik aus der folgenden Oper. Im Adagio, das durch das in der Oper verschiedentlich auftretende Zauberhornmotiv:



eingeleitet wird, begegnen uns jene Sechszehntel- — hier Zweiunddreissigstel- — Figuren, die beim ersten Chor das leise Hin- und Hertrippeln der Elfen andeuten:



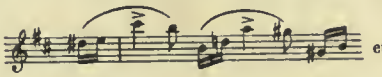
sowie der abendländische Rittermarsch aus dem Schluss der Oper:



Im eigentlichen Hauptsatze, dem meisterlich geformten »Allegro con fuoco« bilden der zweite Theil des Quartetts No. 11:

Hüons einschmeichelnde Cantilene aus seiner grossen Arie (Nr. 5):

Rezias Jubelruf aus ihrer grossen Arie: »Ocean, Du Ungeheuer«:



und Pucks Gesangsphrase aus seiner Scene mit den Geistern (No. 12):

das gesammte übrige Material, aus dem der Allegrosatz aufgebaut ist.

Die dramatische Einheit der Composition ist in der Oberonouverture wie in keinem der früheren grossen Opernvorspiele Webers gewahrt. Gerade aus diesem Grunde bezeichnete Rich. Wagner diese Ouverture als das beste Erzeugniss einer »dramatischen Phantasie« zum Unterschied von Spontinis und Rossinis Ouverturen, zur »Vestalin« oder »Tell« etwa, wo es sich nicht um ein in sich abgeschlossenes dramatisch einheitliches Gegenbild der Oper handelt, sondern wo mehr potpourriartig und ihrer Gefälligkeit wegen die einzelnen Effectstellen der Oper lose aneinandergereiht sind.[88])

Was nun die Oper selbst betrifft, so war hier im Hinblick auf die bereits geschilderten Rücksichtnahmen eine Weiterentwickelung der Opernform, wie sie in »Euryanthe« so vielverheissend angebahnt war, ausgeschlossen. Es konnte sich für Weber nur darum handeln, eine Reihe scenischer Bilder und Zustände musikalisch zu illustriren. Die Partitur greift demnach zur Situationsmalerei des »Freischütz« zurück. Das Werk erhielt demgemäss nicht die Form der grossen Oper, sondern die des Singspiels mit Dialogen. Einen dramatischen Zusammenhang, einen einheitlichen Stil konnte diese Musik nicht erhalten. Auch war es ihr bei der Sprödigkeit des Textes versagt, die Drahtpuppen Planchés zu wirklichen Menschen von Fleisch und Blut umzuwandeln. Insbesondere die grossen Gesangssoli Hüons und Rezias entbehren jeder individuelleren psychologischen, musikalischen Zeichnung, sie sind grosse Bravourarien mit allgemein typischen Gefühlsinhalt. Dieser fast concertmässige Charakter des Allgemeingültigen ist auch den meisten übrigen Nummern der Oper aufgeprägt. Abgesehen von den beiden Melodramen im zweiten Acte trägt nur die grosse Scene Pucks mit den verderbenbringenden Geistern (No. 12) einen wirklich musikdramatischen

Charakter: Die Beschwörung Pucks, der lebendige, höchst charakteristische Geisterchor selbst und schliesslich der grandiose Sturm, alles dies bildet ein im unaufhaltsamen Crescendo vorwärts treibendes Ganzes, das mit unerbittlicher Nothwendigkeit zur Katastrophe des Schiffsbruchs führt. Sie zeigt Weber in der Fülle seines dramatischen Vermögens und lässt es um so schmerzlicher bedauern, dass es dem Meister nicht mehr vergönnt war, das Werk für Deutschland von Grund aus umzuarbeiten.

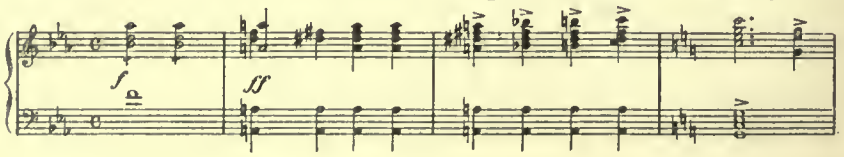
Wenn nun auch die Oper eines dramatischen Zusammenhanges und einer inneren Geschlossenheit entbehrt, so mildert doch der tief musikalische Gehalt der Partitur diesen Mangel ganz beträchtlich. Die ungebrochene Kraft des schöpferischen Genius leuchtet aus vielen Tonstücken der Oberonmusik heraus. Die meisten von ihnen bilden, jedes für sich betrachtet, kleine, in sich abgeschlossene Kunstwerke voll Geist und Phantasie. Ausserdem zeigt sich im »Oberon« Webers Begabung bei der Darstellung der Elfenwelt in einem neuen, vielleicht in ihrem glänzendsten Lichte. Dies allein schon giebt dem Werke eine epochemachende bleibende Bedeutung und überragende Stellung in der gesammten musikalischen Literatur.

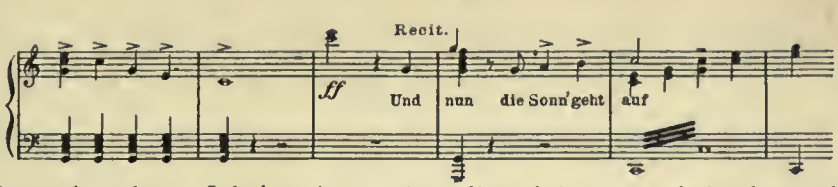
Von den Sologesängen der Hauptpersonen seien zunächst jene Hüons hier kurz erwähnt. Traditionelles Ritterthum spricht aus Allem, was dem Helden in den Mund gelegt wird; selbst das schöne Preghiera kommt aus einem gewissen officiellen Ton nicht heraus. Kampfesmuth und Waffenglanz spiegeln seine Arien »Von Jugend auf« und die nachcomponirte: »Ja, selbst die Liebe« wieder, von denen die Erstere auf einem künstlerisch ungleich höheren Niveau steht, als die Letztere. Mit ihren Coloraturen und Trillern darf jene als ein virtuoses Concertstück ersten Ranges bezeichnet werden. Abgesehen von dem Preghiera bildet der langsame Mittelsatz dieser Arie: »Jetzt giesst sich aus« den einzigen Abschnitt von wirklich tieferer Empfindung in Hüons Sologesängen. Weit inniger ist hier der Ton für die zarten Regungen des Herzens getroffen, als in dem nur auf äusserlichen Effect berechneten, conventionellen Rondo im letzten Acte: »Ich juble in Glück und Hoffnung neu!«

Wie im Hüon das Ritterthum ohne Furcht und Tadel, so ist in Rezia die Märchenprinzessin gezeichnet. Doch während bei Jenem das Liebesgefühl zu Rezia ziemlich stiefmütterlich behandelt ist, kommt bei dieser das liebende Weib zu seinem vollen Recht. Besonders gilt dies von den warm empfundenen, hoffnungsfreudigen Abschnitten im ersten Finale: »Eil', edler Held!« und »Seele, froh in Jubelklängen«, und von der wehmuthsvollen, schönen F-moll-Cavatine: »Traure mein Herz«.

Das eigentliche Hauptstück der Primadonna aber ist die grosse Scene am Meeresstrand: »Ocean, du Ungeheuer«, deren undramatischer Verlauf Weber zur Schöpfung eines der grossartigsten Tongemälde anregte, das in der Gesangsliteratur bisher geschaffen wurde. In dieser unvergleichlichen Concertarie wird zunächst die Majestät und furchtbare Gewalt des Oceans geschildert; doch allmählich beruhigt sich das Meer, die Nebel zerstreuen sich und es folgt nun jene berühmte musikalische Versinnlichung eines Sonnenaufgangs:

Nach einem Andante, das wie alles Vor-





hergehende ebenfalls noch allgemein betrachtenden Inhalts ist, tritt die Arie erst bei dem Allegretto: »Doch was glänzt dort schön und weiss« in nähere Beziehung zur Handlung ein. Es naht ein Schiff und voll Frohlocken über die vermeintliche nahe Rettung schliesst Rezia mit dem Jubelruf an den Geliebten: Mein Hüon, mein Gatte« das ganze Stück mit grösster Bravour ab. Die geniale, an Stimmmittel und Auffassungsvermögen einer Sängerin gleich grosse Anforderungen stellende Tonschöpfung darf nächst der Agathenarie als Webers populärstes Gesangsstück im grossen Stile bezeichnet werden. Doch überragt sie jene bei weitem an pathetischem Ausdruck und Grösse der Gestaltung.

Einen recht frischen und naiven Ton schlagen die Gesänge Fatimes an, die namentlich im Duett mit ihrer Herrin im ersten Finale etwas an Aennchen erinnert. Von echt orientalischem Kolorit sind ihre beiden stimmungsvollen Romanzen: »Arabiens einsam Kind« und »Arabien mein Heimathland«, und als ein Cabinetstück gemüthvollen Humors kann ihr Duett mit Scherasmin gelten, der nur in diesem einzigen Stück in der ursprünglichen Fassung musikalisch selbständig hervortritt. Im Uebrigen bewährt sich der Letztere als treuer Diener seines Herrn, der mit dem Knappen Krips in Silvana manch' verwandten Zug theilt, aber nach der humoristischen Seite nicht so drastisch wie jener gezeichnet ist. Ueber Erwarten gut ist Oberon musikalisch gezeichnet. Wie Elfen Schmerz empfinden ist bei aller Noblesse des Ausdrucks niemals mit rührenderen Tönen geschildert worden, als in der kleinen C-moll-arie: »Schreckensschwur! Dein wildes Quälen.« Abgesehen von Oberons etwas conventioneller Verabschiedung von dem geprüpften Paar im letzten Acte sind auch seine sonstigen kleinen Tonsätze von liebenswürdiger Anmuth und elfenhafter Grazie, so die kleine Phrase im ersten Ensemble (No. 4): »Es küsst die Sonne den Purpursaum«, ferner das leichtbeschwingte kurze Duett mit Puck im zweiten Finale, wenn er die Elfen zum Tanz zusammenruft und die kurzen melodramatischen Abschnitte im zweiten Act. In der That vermochte mit diesen wenigen, aber bedeutungsvollen Strichen die Musik den eigensinnigen Kobold des Textes wieder zu jenem menschenfreundlichen Dämon zu erheben, als den ihn Wieland in seinem Epos hingestellt hat. Die ganze Figur gewinnt noch an ätherischer Leichtigkeit, wenn eine Sängerin diese Rolle darstellt.

Von den Ensemblesätzen ist zunächst No. 4 zu nennen: »Ehre und Heil dem, der treu ist und brav!« An diesem Stück betheiligen sich die Elfen mit Chor und Tanz, Oberon, Hüon und Scherasmin. Das ganze besteht aus einem anmuthigen Elfenchor, einem Zwiegespräch zwischen Oberon und Hüon und aus dem Schlussgesang, einem virtuosen Solosatz Hüons mit begleitendem Chor. Das nächste Ensemble ist im zweiten Act das Quartett des Doppelpaares. Das frohe Gefühl über die bevorstehende Abfahrt von Askalon giebt der formell abgerundeten, frischen Composition die charakteristische Signatur. An die Kehlfertigkeit des Heldentenors und der dramatischen Sängerin stellt die zweite Hälfte des Stücks hohe Anforderungen. Denn orchestermässige Sechszehntel-Passagen, ähnlich jenen Violinfiguren im

Allegro der Ouverture müssen hier Hüon und Rezia zum Besten geben. Von Pucks Scene mit den Sturmgeistern ist bereits gesprochen worden. Es bleiben nur noch zwei Ensemblenummern aus dem letzten Acte zu erwähnen. Die erstere, ein Terzett Fatimes, Hüons und Scherasmins enthält eine gemeinsame Bitte um Oberons ferneren Beistand. Tiefere Inbrunst und gläubigeres Vertrauen spricht hier zu uns, als aus Hüons Preghiera, das dieser nebenbei bemerkt nicht an Oberon, sondern an den Christengott richtet. Schliesslich ist hier noch jene von graziöser, reizender Melodik getragene Verführungsscene in Roschanas Harem zu erwähnen. Die Musik stammt bis auf wenige Takte und Hüons Zwischensätze ganz aus der Festcantate »l'Accoglienza« her. Aus demselben Werk ist auch Rezias Weise im ersten Finale: »Seele, froh in Jubelklängen« herübergenommen. Auch das Ende der Oper ist aus früheren Kompositionen zusammengesetzt. Der pompöse Rittermarsch, der ein so glänzendes Bild von der abendländischen Hofhaltung des grossen Frankenkaisers entfaltet, ist aus Motiven der Musik zu E. Gehes Trauerspiel: »Heinrich IV. von Frankreich« gebildet, und zum Schlusschor benutzte Weber das Finale aus seiner Jugendoper »Peter Schmoll«. Dass Weber hier in höherem Masse, als bei irgend einem anderen Werke ältere Erzeugnisse verwandte, erklärt sich durch die Rücksicht auf die knapp bemessene Zeit, in der die Arbeit fertiggestellt sein musste und durch die in Folge seines Leidens nicht immer intacte Geistesfrische.

Einen Hauptreiz empfängt ein grosser Theil der Oberonmusik durch das orientalische Localkolorit, das mit gluthvollen Farben von früher nicht gekannter Pracht und mit gleichsam historischer Treue hier entworfen ist. Mit köstlicher Laune zeichnet der Chor der Haremswächter im ersten Finale die phlegmatische Indolenz dieser Diener des Gesetzes und mit humorvollem Realismus ist im Türkenchor bei Beginn des zweiten Acts die geradezu fanatische Bezeugung sklavischer Unterwürfigkeit illustrirt. Liebliche, anmuthigere Seiten eines orientalischen Culturbildes weisen Fatimes Gesänge und das kurze Instrumentalstück No. 8 auf, wo tanzende Mädchen Rezia in den Thronsaal ihres Vaters geleiten. Für die Darstellung des orientalischen Localtons benutzte Weber echt arabische Musik. Das Thema für den Chor der Haremswächter fand er in »Niebuhrs Reise nach Arabien« und den türkischen Tanz im letzten Finale in La Bordes »Essai sur la musique«[89]).

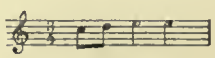
Gleichsam eingetaucht in dieses orientalische Milieu erscheint die Wunderwelt Oberons und seiner Elfen. Hier zeigte sich des sterbenden Meisters Genialität noch einmal im höchsten Vollbesitz ihres Könnens. Alle übrigen Abschnitte der Oberonpartitur treten gegen die Elfenmusik zurück, und ihr allein verdankt das Werk seine bleibende historische Bedeutung.

Alle Geister- und Märchenmusik der neuern Componisten nimmt von hier ihren Ausgangspunkt. Das erste und genialste unter all diesen Werken, welche die von Weber eingeschlagene Richtung weiter verfolgen, Mendelsohns Sommernachtstraummusik bekennt ausdrücklich ihre Abhängigkeit vom Oberon. Weiter begegnen uns die Geister, die der Meister gerufen, in jenen beliebten Cantaten, in welchen Märchenstoffe musikalisch dargestellt sind. Vor Allem aber war es die Oper, welche sich dieses durch Oberons Zauberhorn neu erschlossenen Gebiets bemächtigte.

Mag es sich um die Nixenwelt Undines oder um die Rheintöchter, mag es sich auch um Heilings Erdgeister und die Nibelungen handeln, oder gilt

es, die sinnverwirrenden Reize des Venusbergs oder die sonnige Welt der Blumenmädchen zu schildern, die ersten Keime einer musikalischen Darstellung derartiger phantastischer Dinge liegen in der Musik zum Oberon, die mit mehr Kraft und Feuer und mit frischerem Pulsschlag, als es die zartere Märchenoper Spohrs vermochte, die übersinnliche Spukwelt der Geister und Elfen versinnlichte. Hatte schon im »Freischütz« und in »Euryanthe« das Phantastische bedeutsam hineingeklungen, so ist es hier im »Oberon« erst zur freiesten Entfaltung gebracht worden. Während aber im »Freischütz« der wilde Jäger mit seinem Nachtgejaide an uns vorüberbraust, in der Euryanthe die stille Welt der Abgeschiedenen sich uns öffnet, sind es im »Oberon« überwiegend die elfenhaften Wesen aus der sonnigen Welt des Ostens, die ihren magischen Reigen um uns schlingen. Unwiderstehlich bestrickender Wohllaut, eine in allen Farben schimmernde und und schillernde Mannigfaltigkeit der Klangmischungen, leicht beschwingte Rhythmen und ein duftiges Helldunkel vereinigen sich in dieser Geistermusik, um den Sinn gefangen zu nehmen. Der Darstellung dieser Traumwelt sind die vier ersten Nummern des ersten Acts, im zweiten Act die Melodramen Oberons, die Scene zwischen Puck und den Sturmgeistern und das Finale gewidmet und im dritten Act der Mittelsatz des Finales. Von Oberons Arie und sonstigen Auftritten ist bereits gesprochen worden, desgleichen von Pucks Scene mit den Geistern. Mit ihrer grossartigen Schilderung der dämonischen Gewalten, die den Sturm hervorrufen und das Schiff zerschellen lassen, steht die Musik dieses Abschnitts im Gegensatz zu den übrigen hierher gehörigen Chören, in denen die holden, lieblichen Genien und Wassernixen zu Worte kommen. Gleich die Eröffnungsnummer der Oper versetzt uns mitten in Oberons Feenland hinein. Elfen bewachen den Schlummer ihres Herrn und suchen mit zarter Sorge abzuwehren, was die Ruhe des Gebieters stören kann. Das behutsame Hin- und Hertrippeln der Elfen, das Säuseln des Zephyrs, das kaum hörbare Schwirren und Surren der im Sonnenglanz spielenden Mücken und Bienen wird hier in unvergleichlich poetischer Weise musikalisch verklärt[90]). Auch der zweite Elfenchor im Ensemble No. 4 besitzt holden Wohllaut und eine leicht graziöse Anmuth. Doch spiegelt er im Allgemeinen weniger specifische Elfenromantik wieder als der erste Chor und im weiteren Verlaufe der Oper das zweite Finale. In diesem wunderbaren Tonstück treten neben den sonnigen Kindern der Luft auch noch die dem kühlen Element entsteigenden Najaden und Sirenen in Action. Der weltberühmte Gesang des Meermädchens eröffnet diese Scene; es folgt ein kleines Zwiegespräch Oberons und Pucks und dann das Elfenfest bei Mondenschein. Ein wohliges Wiegen und Wogen, eine von Schmerz und Lust, von Gefühlen und Leidenschaften gleich weit entfernte, spielselige Anmuth ist diesen Tönen eigen, deren zauberhafte ätherische Weisen ein phantasievolleres Bild von dem Leben und Weben der Elementargeister vor uns hinzaubern, als es je Decorationspracht und blendende Ausstattungskünste zu Wege zu bringen vermöchten.

Eng verwandt mit diesem Traumreich der Phantasie ist auch die Vision der Rezia (No. 3), die den Helden ihres Herzens herbeisehnt. Wie die Ouvertüre wird auch dieser kurze rezitativische Satz mit dem Zauberhornmotiv eingeleitet, das aus den drei ersten Tönen des von La Borde überlieferten Danse turque besteht:

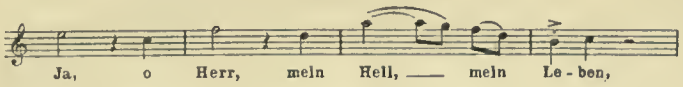


Der Terzengang, den diese drei Töne bilden, ist das einzige Leitmotiv, das sich wie ein rother Faden durch die ganze Oper hinzieht und entweder zur Charakterisirung des Orients oder des Feenreiches verwandt wird. Meist tritt es auf, wenn Oberon erscheint oder dessen Hülfe mit dem Horn angerufen wird, so z. B. in Oberons Arie No. 2 und in seinen Melodramen No. 9 und 14. Auch bei Rezias Gesängen findet es sich, so in der F-moll-Cavatine und gleich bei ihren ersten Worten im ersten Finale. Weiterhin giebt dieser Terzenschritt den Türkenchören das eigentliche charakteristische Gepräge. Im Uebrigen ist bei der losen, undramatischen Anlage der ganzen Oper von einer leitmotivischen Arbeit nicht viel zu spüren. Nur die Sturmmusik aus der Geisterscene (No. 11) kehrt zu Anfang von Rezias grosser Arie wieder, und weiterhin können in der Schlussscene zwischen Oberon und seinen Schützlingen leitmotivische Anklänge an die ersten beiden Elfenchöre (No. 1 und 4) gefunden werden.

Wie schon erwähnt, hatte Weber die Absicht, die Oper für Deutschland später umzuarbeiten und alles das auszumerzen, wozu ihn die Kürze der Zeit und die Rücksicht auf das englische Publikum genöthigt hatten. Insbesondere wollte er an Stelle der Dialoge Recitative setzen und dadurch das Ganze musikalisch zusammenhängender gestalten. Da sein Tod dies verhinderte, übernahmen andere diese Arbeit. Julius Benedict, Webers einstiger Schüler schrieb zu einer italienischen Oberonaufführung in Her Majestys Theatre im Jahre 1860 Rezitative nach Motiven aus anderen Weberschen Schöpfungen und flocht wenig geschmackvoll noch Arien und Duette aus »Euryanthe« ein. Weit besser gelungen ist die moderne Bearbeitung von Franz Grandaur und Fr. Wüllner, die jetzt an den besseren deutschen Bühnen mit Vorliebe benutzt wird. Grandaur unterzog die alte von Th. Hell herrührende deutsche Uebersetzung des englischen Originaltextes einer gründlichen Revision und Verbesserung, er kürzte die Dialoge, gab ihnen eine für die musikalische Einkleidung angemessene sprachliche Form und nahm auch zweckentsprechende Umstellungen einiger Auftritte vor. Dadurch gewann das Buch wenigstens äusserlich eine etwas geschlossenere Form. Für den wichtigeren musikalischen Theil der Bearbeitung trat Wüllner ein. Durch Recitative und ariose Zwischensätze, die namentlich bei den Scenen in Tunis einen grossen Raum einnahmen, verband er die einzelnen Weber'schen Musikstücke. Mit pietätvoller Hingabe entnahm er fast das ganze hierzu nöthige Material der Oberonpartitur selbst und hielt sich auch in der Conception und in der Instrumentation so getreu im Weber'schen Stil, dass nur ein mit dem Werke innig Vertrauter genau zu unterscheiden vermag, wo die Weber'sche Musik aufhört und die Wüllnersche einsetzt. Indem er aber die der Oper entnommenen Gedanken leitmotivisch in den Recitativen stets wiederkehren liess, gab er der Partitur auch eine innere, gleichsam organische Verbindung. So findet sich, um nur Einiges hervorzuheben, das Sechzehntelmotiv der Elfen aus der Introduction, auch in der Erzählung Pucks von dem Streit Oberons und Titanias und ferner in der Ueberleitung von der Vision (No. 3) zu dem Ensemble (No. 4) wieder.

Die einleitenden Accorde von Rezias Vision erscheinen zum zweiten Male im Recitativ vor dem ersten Finale. Hüons schöner Andantesatz aus seiner Arie (No. 5) ist zu seinem ständigen Liebesmotiv erhoben, das namentlich in die Verführungsscene Roschames phychologisch bedeutsam hinein-

klingt. Ebenso glücklich ist die Phrase aus Rezias Liebesgesang im ersten Finale:



in den Scenen mit dem Emir von Tunis und im tragischen Moment beim bevorstehenden Feuertode benutzt worden. Am häufigsten tritt das Scherasmin-Motiv auf, das fast alle recitativischen Aeusserungen desselben begleitet. Es ist jener gemüthvollen, heiteren Weise aus Scherasmins Duett mit Fatime (No. 17):

entnommen. Als Gegenstück dazu erscheint wiederholt Fatimes Auftrittsfigur:

als aus dem ersten Finale deren Leitmotiv.

An Stelle von Hüons schwächlichem Rondo: »Ich juble in Glück und Hoffnung« ist die für Braham nachcomponirte Arie: »Ja selbst die Liebe weicht dem Ruhm« von Wüllner gesetzt worden, die durch einen sangbareren Text und beträchtliche Kürzungen gewonnen hat. Zum Schluss ist auch Karl der Grosse mit einer kurzen Ansprache an Hüon bedacht worden, die der früheren Schattenfigur des Kaisers lebendigen Odem einflösst. Durch die Wüllner'sche Bearbeitung hat somit die ältere Fassung der Oper ganz wesentlich gewonnen. Es ist ihm nicht nur gelungen, einen ununterbrochen fortlaufenden musikalischen Zusammenhang herzustellen, sondern sogar hie und da durch die geschickte Einführung der Leitmotive Situationen und Personen psychologisch zu vertiefen.

Braham.
Nach einem Stiche im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Mit subtilem Feingefühl, ohne aus dem Rahmen des Weber'schen Stils herauszuschreiten, hat Wüllner dies zu Wege gebracht, und somit darf von allen Versuchen, Weber'sche Erzeugnisse zweckentsprechender zu gestalten, die Wüllner'sche Arbeit am »Oberon« als die am glänzendste gelungene bezeichnet werden.

Als Weber nach London gekommen war, harrte seiner eine Masse Geschäfte, deren Last auch gesündere Schultern als die seinigen zu Boden drücken konnte. Nicht nur musste er die Proben zum Oberon leiten, sondern er hatte auch in fünf Oratorien- und in mehreren Benefizconcerten befreundeter Künstler mitzuwirken. Ferner musste er sich durch musikalische Frohndienste um die Gunst einflussreicher Persönlichkeiten bewerben. Das wichtigste vor Allem aber war, seinen noch nicht vollendeten Oberon in London fertig zu stellen. Mit Aufbietung aller Geistes- und Körperkräfte und mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit kam der langsam hinsiechende Künstler all diesen Obliegenheiten nach. Nur in einem Punkte, in Bezug auf die gesellschaftlichen Anforderungen musste er mit Rücksicht auf seinen kranken Zustand sich eine grosse Reserve auferlegen. Abgesehen von wenigen Besuchen bei einflussreichen Personen und Fürstlichkeiten unterliess er es, die weiteren Kreise der tonangebenden Geld- und Landesaristokratie aufzusuchen. Diese bekümmerte sich denn auch um den kleinen bescheidenen Meister nicht weiter, so dass er von dieser Seite so gut wie gar keinen Vortheil genoss. Anders

verhielt sich die Masse des grossen Publikums ihm gegenüber. Seit den ersten Londoner Freischütz-Aufführungen von 1824 war England von einer fanatischeren Freischützmanie überströmt, als sie je in Deutschland geherrscht hatte. Auch »Abu Hassan« und »Preciosa« waren 1825 dem Londoner Publikum vorgeführt worden. Weber erfreute sich daher in England bereits der grössten Popularität. Er selbst erhielt davon einen glänzenden Beweis, als er zum ersten Male und zwar nur als Zuschauer das Coventgardentheater besuchte. Nichts ahnend betrat Weber Kembles Loge, da erhob sich im Publikum ein Sturm von Begeisterung und Applaus, der sich nicht eher legte, als bis die Freischütz-Ouverture gespielt wurde, wonach der Jubel von neuem losbrach. Noch überschwenglichere Huldigungen wurden ihm am 8. März dargebracht, als er zum ersten Male in einem Oratoriumconcerte als Dirigent erschien und vertragsgemäss seine zwölf Stücke aus dem »Freischütz« aufführte. Nicht minder ehrenvoll verlief auch sein Auftreten in den vier übrigen Oratorienconcerten und in einem Philharmonischen Concerte. Neben dieser Thätigkeit wurden die Proben zu »Oberon«, die am 9. März begannen, eifrig fortgesetzt. Von dem Sängerpersonal, das die Parthien in seiner Oper kreiren sollte, war er im grossen Ganzen befriedigt, insbesondere von den beiden Vertretern der Hauptrollen Rezia und Hüon, Miss Paton und Mr. Braham. Doch besass der Letztere keine grosse Höhe, und deshalb musste Weber auf des Sängers Wunsch die andere Arie: »Ja selbst die Liebe« componiren, die nun an Stelle der ursprünglichen Arie: »Von Jugend auf in dem Kampfgefild« von Braham gesungen wurde. Mitten in all dem Treiben von Proben, Concerten und geselligen Verpflichtungen, Verstimmungen und körperlichen Leiden vollendete der Meister noch das letzte Finale, das Esdur-Rondo Hüons und dessen Preghiera die F-moll-Cavatine Rezias, Fatimes »Arabien mein Heimathland« und die glänzende Ouverture. Ja auch noch den Clavier-Auszug fertigte er an und brachte damit die ganze Arbeit an seinem Schwanengesang zum völligen Abschluss. Endlich am 12. April ging der »Oberon« unter glänzender Ausstattung und endlosem Beifall in Scene. Er selbst schreibt seiner Gattin darüber unmittelbar nach der Aufführung: Meine innigstgeliebte Lina! Durch Gottes Gnade und Beistand habe ich denn heute Abend abermals einen so vollständigen Erfolg gehabt, wie vielleicht noch niemals. Das Glänzende und Rührende eines solchen vollständigen, ungetrübten Triumphes ist gar nicht zu beschreiben. Gott allein die Ehre!!! Wie ich ins Orchester trat, erhob sich das ganze überfüllte Haus und ein unglaublicher Jubel, Vivat- und Hurrah-Rufen, Hüte- und Tücher-

Covent-Garden-Theater (Aussenansicht).
Nach einem alten Drucke im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

NEVER ACTED.

Theatre Royal, Covent-Garden,

This present WEDNESDAY, April 12, 1826.

Will be performed *(for the first time)* a Grand Romantic and Fairy OPERA, in three acts, (Founded on WIELAND's celebrated Poem) entitled

OBERON:

OR,

THE ELF-KING's OATH,

With entirely new Music, Scenery, Machinery, Dresses and Decorations.

The OVERTURE and the whole of the MUSIC composed by

CARL MARIA VON WEBER,

Who will preside this Evening in the Orchestra.

The CHORUS (under the direction of Mr. WATSON,) has been greatly augmented.
The DANCES composed by Mr. AUSTIN.
The Scenes painted by Mess. GRIEVE, PUGH, T. and W. GRIEVE, LUPPINO, and assistants.
The Machinery by Mr. E. SAUL. The Aerial Machinery, Transforinations & Decorations by Mess. BRADWELL
The Dresses by Mr PALMER, Miss EGAN, and assistants.

Fairies.

Oberon, *King of the Fairies.* Mr. C. BLAND, Puck, Miss H. CAWSE,
Titania, *Queen of the Fairies,* Miss SMITH.

Franks.

Charlemagne, *King of the Franks,* Mr. AUSTIN,
Sir Huon, of Bourdeaux, *Duke of Guienne,*.....Mr. BRAHAM,
Sherasmin, *his Squire,*.....Mr. FAWCETT,

Arabians.

Haroun-Al-Rashmid, *Caliph of Bagdad,* Mr. CHAPMAN,
Baba-Khan, a *Saracenic Prince,* Mr. BAKER, Hassan, *Master of a Vessel,* Mr. J. ISAACS,
Hamet, Mr. EVANS, Amron, Mr. ATKINS,
Reiza, *Daughter of the Caliph,*.....Miss PATON,
Fatima, Madame VESTRIS,
Namouna, *Fatima's Grandmother,* Mrs. DAVENPORT.

Tunisians.

Almansor, *Emir of Tunis,* .....Mr. COOPER,
Abdellah, a *Corsair,* Mr. HORREBOW, Slave, Mr. TINNEY,
Roshana, *Wife of Almansor,*.....Miss LACY,
Nadina, *a female Slave,* Mrs. WILSON.
Officers, Soldiers, Slaves, &c. of the different Courts,——Fairies, Sprites, &c.

Order of the Scenery:

OBERON'S BOWER,

With the VISION, Painted by Mr. Grieve.

Distant View of Bagdad, and the adjacent Country on the Banks of the Tigris,
By Sunset. Grieve

INTERIOR of NAMOUNA's COTTAGE, T. Grieve

VESTIBULE and TERRACE in the HAREM of the CALIPH, overlooking the Tigris. W. Grieve

GRAND BANQUETTING CHAMBER of HAROUN. T. Grieve

GARDENS of the PALACE. Pugh

PORT OF ASCALON. T. Grieve

RAVINE amongst the ROCKS of a DESOLATE ISLAND,
The Haunt of the Spirits of the Storm. Designed by Bradwell, and painted by Pugh.

Perforated Cavern on the Beach,

With the OCEAN—in a STORM—a CALM—by SUNSET—
Twilight—Starlight—and Moonlight. T. Grieve

Exterior of Gardener's House in the Pleasure Grounds of the Emir of Tunis. Grieve

Hall and Gallery in Almansor's Palace. W. Grieve

MYRTLE GROVE in the GARDENS of the EMIR. Pugh

GOLDEN SALOON in the KIOSK of ROSHANA. W. Grieve.
The Palace and Gardens, by Moonlight. Grieve.

COURT of the HAREM. Pugh.

HALL of ARMS in the Palace of Charlemagne. Grieve & Luppino

The Opera is published, & may be had in the Theatre, & of Mess. *Hunt & Clarke,* 38, Tavistock-street, Covent-garden

To which will be added (23d time) a NEW PIECE, in one act, called

THE SCAPE-GOAT.

Old Eustace, Mr. BLANCHARD, Charles, Mr. COOPER,
Ignatius Polyglot, Mr. W. FARREN, Robin, Mr. MEADOWS,
Molly Maggs, Miss JONES, Harriet, Miss A. JONES.

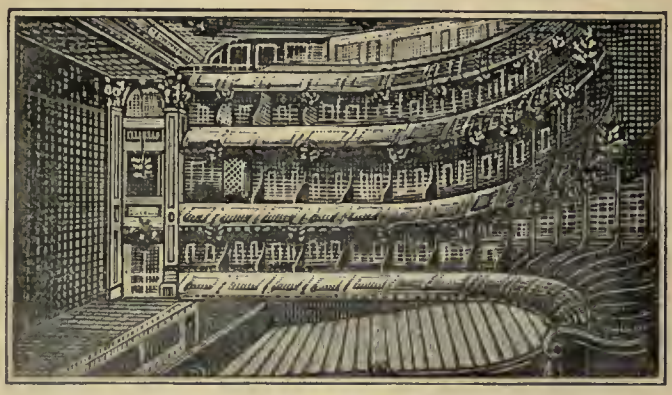
W. REYNOLDS, Printer, 9. Denmark-Court, Strand.

LONDONER THEATER-ZETTEL DER ERSTAUFFÜHRUNG DES „OBERON".

Nach dem Originale im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Gebrüder Weber

Schwenken empfing mich und war kaum wieder zu stillen. Die Ouverture musste wiederholt werden; jedes Musikstück 2—3 mal mit grösstem Enthusiasmus unterbrochen. Braham's Arie da Capo. Im zweiten Act Fatimes Romanze und das Quartett da Capo. Am Ende mit Sturmesgewalt mich herausgerufen, eine Ehre, die in England noch nie einem Componisten widerfahren ist. Das Ganze ging auch vortrefflich, und alle waren ganz glücklich um mich herum.« Ununterbrochen mit immer gleich starkem Besuch und Beifall wurde nun die Oper gegeben, deren erste zwölf Vorstellungen Weber selbst leiten musste. Auch an Concurrenz fehlte es nicht. Im Drury-Lane-Theater gab es schon vor der Première der Weber'schen Oper einen »Oberon«, zu dem die Musik aus Stücken von Mozart, Winter, Cherubini und Anderen zusammengesetzt war. Trotz der Pracht der Decorationen machte es keine Wirkung. Noch schlechter erging es der Oper »Aladin« von Webers sogenanntem englischen Rivalen Bishop, denn nicht Bishop, sondern der im Hause anwesende Weber wurde demonstrativ von der Menge gefeiert. Diesem Interesse des englischen Volks für den »Oberon« stehen die Aeusserungen der englischen Kritik ziemlich schroffgegenüber. Eine wirklich erschöpfende Besprechung brachte kein einziges Londoner Blatt. Die verhältnissmässig beste Kritik, die in der damals angesehensten Musikzeitung Londons, in dem »Harmonicon« erschien, schrieb über die Oberonmusik höchst naiv, dass sie mehr auf das wissenschaftliche Urtheil der Kenner, als auf die grosse Menge berechnet ist. Sie ist nicht ohne Melodie — wie manche behaupten, (!) — doch ist diese für ungeübte Ohren durch eine fast übermächtige Fülle der Instrumentalbegleitung meist verdeckt.«



Covent-Garden-Theater (Innenansicht).
Nach einem alten Drucke im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

In Deutschland erschien das Werk mit der Uebersetzung von Th. Hell zuerst in Leipzig am 23. Dec. 1826, und 1828 am 2. Juli mit grossem Erfolge im Berliner Opernhause. Von hier aus nahm es bald seinen Siegeslauf über die meisten deutschen Bühnen, zu deren ständigem Repertoirestück es noch heute gehört.

Nachdem Weber sein neues Werk mit Glück zur Aufführung gebracht und auch die Mehrzahl seiner verschiedenen Directionsverpflichtungen absolvirt hatte, füllte mit immer unwiderstehlicherer Gewalt nur der eine Gedanke, die Sehnsucht nach der Heimath, nach den heissgeliebten Seinen sein ganzes Wesen aus. Keine Macht mehr hatten über ihn die Lockungen des Ruhms, stumpf und matt klang seinem Ohr der Beifall der jauchzenden Menge. In seinem Herzen lebte nur noch das Verlangen, sein Weib und

die Kinder noch einmal wiederzusehen. In vielen Briefen an Caroline bricht sich dieses gewaltige Gefühl Bahn, so schreibt er z. B. am 4. April: »Und hier sitzt er nun und weiss nichts mehr zu erzählen, als dass er von Herzen gern alle diese Herrlichkeiten hingäbe, wenn er ruhig daheim sitzen und nichts vom Theater und allem, was drum und dran hängt, hören müsste. So gut wird es mir wohl niemals werden.« Und in einem anderen Briefe vom 28. April heisst es: »Gott segne Euch † † † Ihr innigst Geliebten. Wie zähle ich die Tage, Stunden, Minuten bis zu unserm Wiedersehen. Wir sind doch sonst auch getrennt gewesen und haben uns gewiss auch lieb gehabt, aber diese Sehnsucht ist ganz unvergleichbar und unbeschreiblich. Geduld! Geduld! Ich drücke Euch an mein treues, nur für Euch schlagendes Herz. Ewig Euer

Carl.«

Nicht ohne Rührung aber wird man folgende Stelle in einem seiner letzten Briefe an Caroline, vom 26. Mai, lesen: »Wie Ihr mich empfangen sollt? Ach, um Gottes Willen ganz allein; lasst Niemanden meine reine Freude stören. Mein Weib, meine Kinder und meine besten Freunde, die ersten Augenblicke zu geniessen. Es würde mir wirklich das Wiedersehen recht verbittern, wenn es anders wäre. Ach, die Sehnsucht, die ich nach diesem Augenblicke und meiner Ruhe in Hosterwitz habe, ist für Euch unbegreiflich und räthselhaft.«

Weber
nach dem Bilde von F. Heine.

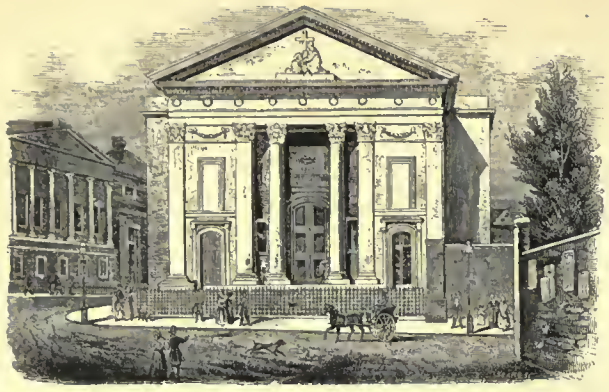
Mit dem Nachlassen der grossen Spannung aber, in die Weber durch die Aufregungen und die Mühen bei der Oberonaufführung und bei den Concerten versetzt gewesen war, traten die Folgen der gehabten Anstrengung nur um so heftiger hervor. »Nur selten, so berichtet uns sein Sohn,[91]) erhellte ein Lächeln das geisterbleiche Gesicht, die durchsichtig mageren Hände zitterten, wenn sie Speise oder Trank zum Munde führten, so dass er das Glas stets nur halb füllen konnte, und die Füsse schwollen immer unförmlicher an; tiefe Melancholie beschattete ihn oft bis zu verzweiflungsvollem Aufseufzen.« Doch weder Krankheit noch Gemüthsverstimmung vermochten Weber abzuhalten, seine Kräfte in den Benefizconcerten seiner Freunde zur Verfügung zu stellen. So lieh er der Tochter des Verlegers von »Oberon«, der Sängerin Miss Hawes, ferner Mocheles, Kemble und Braham seine Mitwirkung und gab ihren Concerten die besondere künstlerische Weihe. Auch mit dem Componiren beschäftigte er sich noch zwei Mal. Für ein Fest der Royal Society of Musicians instrumentirte er für Harmoniemusik den Marsch No. 5 aus dem Six pièces faciles à quatre mains Op. 3 und versah ihn mit einem neuen Triosatze. Im zweiten Falle handelte es sich um ein Lied für Miss Stephens, die in Webers Benefizconcert mitwirken sollte. Es wurde dies auf Bestellung des Parlamentsmitgliedes Mr. Ward von Weber geschrieben, und zwar zu dem Text aus Thomas Moores Lalla Rookh: »Froni Chindaras warbling fount I come.« Doch nur die Singstimme vermochte der Meister mit seinen zitternden Händen aufzuzeichnen, die Klavierbegleitung

Moscheles.
Nach einem Stich von Carl Mayer im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

spielte er im Concert aus dem Kopfe.[92]) Es war das letzte Mal, dass Weber die Tasten eines Instruments berührte. Auf dieses sein Benefiz-Concert aber hatte Weber besonders grosse Hoffnungen in Bezug auf pekuniären Gewinn gesetzt. Um so schmerzlicher musste er enttäuscht sein, als er an jenem denkwürdigen Abend des 26. Mai den Saal fast halb leer sah. Die Londoner Aristokratie, um deren Gunst, wie schon erwähnt, er sich der Krankheit wegen nicht sonderlich hatte bemühen können, liess ihn völlig im Stich. Statt der gehofften grossen Einnahme gab das Concert nur einen Netto-Gewinn von 96 Pfd. St. und 11 Shill. Der einzige Zweck der Londoner Reise,. Geld zu erwerben und damit seinen Nachkommen eine sorgenfreie Existenz zu sichern, erlitt hierdurch eine empfindliche Einbusse. Was nutzte die prachtvolle Aufführung der mit englischem Text und mit dem Namen »Festival of peace« versehenen ursprünglichen Jubel-Cantate, was die übrigen ausgezeichneten Leistungen der ersten Londoner Kunstgrössen! Sein so hoffnungsreiches Herz war gebrochen, es vermochte diesen Schlag nicht mehr zu überwinden. Noch einmal, am 30. Mai zum Benefiz von Miss Paton, dirigirte er die Freischütz-Ouverture, doch kam er so fiebernd und erschöpft nach Hause, dass er jede weitere Absicht auf ein öffentliches Auftreten und auf seine noch bevorstehende Benefiz-Vorstellung des »Freischütz« aufgeben musste. Nur ein Gedanke: Heim zu den Seinen füllte seine Seele aus.

Nach einem heftigen Erstickungs-Anfall am 1. Juni setzte er seine Abreise mit Fürstenau, der Weber zu Liebe deshalb sein eigenes Concert aufgab, auf den 6. Juni fest. Doch da sich sein Zustand in den nächsten Tagen nicht besserte, riethen ihm die Freunde und der behandelnde Arzt Dr. Kind, ein Neffe des Dichters, vom Reisen ab. Doch fest beharrte Weber bei seinem Vorsatze. Am Abend des 4. Juni waren, wie so oft seine Getreuen, Smart, der junge Göschen, des Verlagshändlers Sohn, Moscheles und Fürstenau um ihn versammelt, während er selbst matt im Lehnstuhl lag. Leise unterhielt er sich mit ihnen nur von seiner Reise. Als er sich um 10 Uhr ins Schlafzimmer begeben wollte, gab er allen vorher die durchsichtige, bleiche, zitternde Hand und verabschiedete sich von ihnen mit den Worten: »Gott lohn' Euch Allen Eure Liebe!« Fürstenau, der ihm noch beim Auskleiden behilflich war, verliess ihn erst, nachdem Weber sorgsam seine Uhr aufgezogen hatte. Am andern Morgen fand man den geliebten Meister tot im Bett, sanft auf der rechten Hand eingeschlafen. Die Obduction der Leiche ergab nach des Sohnes Bericht »zwei unheilbare Leiden, jedes genügend, den Tod herbeizuführen, nämlich ein Geschwür an der linken Seite des Kehlkopfs, von der Grösse einer wälschen Nuss und in der durch und durch mit Tuberkeln erfüllten Lunge zwei Eiterhöhlen von der Grösse mässiger

Totenmaske C. M. v. Webers.



Moorfield-Capelle.
Nach einem Holzschnitte der Leipziger Illustrirten Zeitung.

Hühnereier.[93]) Die Nachricht von seinem Tode durchdrang alle Schichten der Londoner Bevölkerung. Die Journale und Zeitungen brachten würdige Nachrufe und eine unabsehbare Menge Leidtragender folgte dem Sarge, als man den Meister am 21. Juni 1826 unter den Klängen von Mozart's Requiem in der Gruft der Londoner katholischen Kapelle St. Mary im Moorfield beisetzte. Die ersten Kunstgrössen Londons, an deren Spitze der unvergleichliche Lablache, hatten sich bereit gefunden, bei dieser musikalischen Leichenfeier mitzuwirken, deren Direction Franz Cramer übernommen hatte. Dem treuen Reisegefährten Fürstenau fiel die traurige Aufgabe zu, die Schreckensbotschaft nach Dresden zu melden, allwo Caroline durch ihre Freundin Charlotte von Hannmann und den treuen Kammermusiker Roth das Entsetzliche erfuhr.

Doch nicht für immer sollten die sterblichen Reste des deutschesten Tonmeisters auf fremden Boden ruhen. Fünfzehn Jahre nach Webers Tode 1841 bildete sich ein deutsches Comité zum Zweck der Ueberführung von Webers Asche nach Dresden. Doch zerschlug sich die Sache wieder und das Comité löste sich auf. Erst im Jahre 1844 führte die Angelegenheit dank dem energischen Vorgehen Rich. Wagners, des Nachfolgers in Webers Capellmeisterstellung zum gewünschten Ziele.

Am 14. December empfing man die sterblichen Ueberreste des Verewigten in Dresden. Im feierlichen Zuge, unter dem Schalle eines von Wagner nach Euryanthe-Motiven componirten Trauermarsches wurde die Leiche nach dem katholischen Friedhofe übergeführt. Am folgenden Tage fand die feierliche Beisetzung in der Familiengruft statt, wo bereits des Meisters jüngster Sohn, Alexander, 50 Tage vorher bestattet worden war[94]). Richard Wagner hielt eine tief ergreifende Gedächtnissrede, der wir folgende herrliche Worte entnehmen: »Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches bodenlose Reich der Phantasie, immer bliebst Du doch mit jenen zarten Fasern an dies deutsche Volksherz gekettet, mit dem Du weintest und lachtest wie ein gläubiges Kind, wenn es den Märchen und Sagen der Heimath

Alex. M. v. Weber.

Moorfield-Capelle.
Nach einem Holzschnitte der Leipziger Illustrirten Zeitung

Hühnereier.[93]) Die Nachricht von seinem Tode durchdrang alle Schichten der Londoner Bevölkerung. Die Journale und Zeitungen brachten würdige Nachrufe und eine unabsehbare Menge Leidtragender folgte dem Sarge, als man den Meister am 21. Juni 1826 unter den Klängen von Mozart's Requiem in der Gruft der Londoner katholischen Kapelle St. Mary im Moorfield beisetzte. Die ersten Kunstgrössen Londons, an deren Spitze der unvergleichliche Labarche hatten sich [illegible] gefunden, bei dieser musikalischen Leichenfeier mitzuwirken, [illegible] Franz Cramer übernommen hatte. Dem treuen [illegible] fiel die traurige Aufgabe zu, die S[illegible] nach Dresden [illegible] Caroline durch ihre Freunde [illegible] Kammermusiker [illegible].

[illegible] die [illegible] auf fremden Boden ruhen. Funfzehn [illegible] Webers Tode [illegible] bildete sich ein deutsches Comité zum Zweck der Ueberführung [illegible] Asche nach Dresden. Doch zerschlug sich die Sache wieder [illegible] Comité löste sich [illegible]. Erst im Jahre 1844 führte die Angelegenheit [illegible] dem energischen [illegible] Richard Wagner, des Nachfolgers in [illegible] zum gewünschten Ziele.

Am 14. December [illegible] lichen Ueberreste des Verewigten in Dresden. Im feierlichen Zuge, unter dem Schalle eines von Wagner nach Euryanthe-Motiven componirten Trauermarsches wurde die Leiche nach dem katholischen Friedhofe übergeführt. Am folgenden Tage fand die feierliche Beisetzung in der Familiengruft statt, wo bereits des Meisters jüngster Sohn, Alexander, 50 Tage vorher bestattet worden war[94]). Richard Wagner hielt eine tief ergreifende Gedächtnissrede, der wir folgende herrliche Worte entnehmen: »Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches bodenlose Reich der Phantasie, immer bliebst Du doch mit jenen zarten Fasern an dies deutsche Volksherz gekettet, mit dem Du [illegible] und lachtest wie ein gläubiges Kind, [illegible] den Märchen und Sagen der Heimath

Alex. M. v. Weber.

ED. HAMMAN: WEBERS LETZTER GEDANKE.

Nach einem Kupferstiche im Verlage von J. Bulla, Paris.

lauscht. — Nun lässt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben — kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen[95])!« Mit einem ebenfalls von Wagner gedichteten und componirten Trauerchor:

»Hebt an den Sang, ihr Zeugen dieser Stunde,
Die uns so ernst, so feierlich erregt[96])«

schloss die denkwürdige Handlung.

Dies war aber nicht die einzige Aufgabe, die sich die Freunde des Meisters gestellt hatten, es galt noch, demgöttlichen Künstler ein äusseres Zeichen ihrer über das Grab dauernden Verehrung zu stiften, die Herstellung eines würdigen Monuments. Doch erst nach vielen Jahren, am 11. October 1860 kam der Tag, wo dieses Ziel erreicht wurde. In Gegenwart des Königlichen Hofs, der Nachkommen Webers und einer glänzenden Festversammlung wurde das von Rietschels Meisterhand entworfene und in Dresden in den Zwinger-Anlagen neben dem Theater aufgestellte Denkmal enthüllt. Der einzige Enkel Webers, Carl Maria, der achtjährige Sohn von Max v. Weber zog die Schnüre, welche die Hülle des Denkmals fallen liessen. Professor H. Hettner hielt die von Begeisterung getragene Festrede. Er wies darauf hin, wie Weber, der reinste Vertreter der romantischen Kunst mit seinen gewaltigen Melodien die Jugend zum letzten grossen Freiheitskrieg begeistert habe und wie er mit seinen grossen Bühnenwerken gegenüber der italienischen Oper die deutsche Oper zum Siege geführt habe. »Und was, so fuhr Hettner fort, war das Erobernde und Sieghafte, das Weber in unsere deutsche Musik brachte? Es war der Drang nach dem Naturwüchsigen und Volksthümlichen. Weil Weber das

Webers Grabmal auf dem Kathol. Friedhofe zu Dresden.
Nach einer Zeichnung v. G. Täubert, gestochen von A. Krausse.

Max Maria von Weber.
Nach einer Photographie von Fritz Luckhardt.

geheimste tiefste Sehnen der Vaterlandsliebe, die schlichte Innigkeit und Naturfreude, die sinnige Romantik des deutschen Volksgemüths in der gehaltvollsten, klangreichsten und fasslichsten Melodie aussprach, fand sich das deutsche Volksgemüth in Weber wie in keinem andern grossen Tondichter wieder[97]).« Waren dies aber immerhin noch Feiern im engeren Kreise und blieben sie ihrer Natur nach auf Dresden allein beschränkt, so gestaltete sich der hundertjährige Geburtstag des Meisters, der 18. December 1886 zu einem Festtage von internationaler Bedeutung.

Weber-Denkmal in Dresden.
Nach einer Photographie v. F. Fridrich, Prag.

Ein merkwürdiges Spiel des Zufalls fügte es, dass gerade im Jahre dieser Gedenkfeier Franz Liszt, der letzte grosse Vertreter der Nachweber'schen Kunstepoche heimging und dadurch jene glänzende, moderne Musikperiode der Chopin, Mendelssohn, Schumann und Wagner einen gewissen äusseren Abschluss erhielt.

Wie befruchtend Weber auf diese Epoche eingewirkt hatte, das trat nun erst klar vor Augen. Nicht nur erkannte man in ihm den deutschesten und volksthümlichsten, sondern auch den ersten modernen Musiker. Weniger durch seine freiherrliche Geburt, als durch seine universelle Bildung und gesellschaftliche Gewandtheit vermochte Weber zum ersten Male die herkömmliche untergeordnete Standesenge der Musiker zu durchbrechen. Und zwar that er dies mit mehr Glück als Beethoven, der ein Gleiches anstrebte, dem aber dazu die Gunst der Lebensstellung und die Leichtigkeit der Umgangsformen fehlten[98]). Modern war Weber auch insofern, als er,

wie unsere jetzigen tonangebenden Musiker, mit Erfolg zur schriftstellerischen Feder griff. Und dass er für die bildenden Künste und weltbewegenden politischen Ereignisse Interesse besass und die hier gewonnenen Eindrücke in seiner Musik sich oft wiederspiegeln liess, sind ebenfalls moderne Züge in seinem Wesen. In musikalischer Beziehung verdankte ihm die moderne Technik der Blasinstrumente und des Claviers, sowie die Orchestrationskunst die wesentlichste Bereicherung. Mit seinen Compositionen aber bahnte er nicht nur dem Lebenswerk Richard Wagners, dem Musikdrama den Weg, sondern er öffnete auch der reinen Instrumentalmusik neue Aussichten und Ziele.

In stärkerem Maasse als irgend ein Meister vor ihm legte Weber in der absoluten Musik den Hauptnachdruck auf den poetischen Stimmungsgehalt. Dieses neue, wichtige Moment aber hat im Gegensatz zur klassischen Musik der gesammten modernen Tonkunst von Chopin und Mendelssohn an bis zu Liszt und Brahms ihr charakteristisches Gepräge verliehen.

Weber-Denkmal in Eutin.
Nach einer Photographie von Alb. Giesler in Eutin.

Und wie im Allgemeinen so verkünden Webers Schöpfungen auch in den einzelnen Compositionsgattungen eine Neugestaltung der Dinge. Seine Cantate: »Kampf und Sieg«, seine Orchesterphantasien, wie wir die grossen Ouvertüren nennen können, lassen deutlich die Keime der Programmmusik und der Symphonischen Dichtung erkennen, während andererseits seine berühmtesten Clavierwerke den grossen Claviercomponisten Chopin, Mendelssohn, Schumann und Liszt die bestimmte Richtung ihres Schaffens gewiesen haben.

Wenn uns etwas mit seinem allzufrühen Heimgang aussöhnen kann, so ist es gerade der Umstand, dass sein schöpferisches Wollen und Wirken im Schaffen derer, die nach ihm kamen, fortentwickelt und vollendet worden ist.

Diese grosse historische Bedeutung aber sichert dem Namen C. M. von Webers für alle Zeiten einen hervorragenden Ehrenplatz in der Geschichte der musikalischen Kunst. Doch auch seine Werke selbst tragen die Kraft in sich zu dauern. Freilich schrieb Weber, wie jeder Meister auch Manches, das den höchsten Anforderungen nicht immer zu genügen vermag. Diese minderwerthigen Erzeugnisse seiner Muse sind heute entweder veraltet oder schon ganz der Vergessenheit anheimgefallen. Aber seine grossen dramatischen Werke haben sich bis in die Gegenwart gegen allen Wandel des

Zeitgeschmacks erfolgreich behauptet und von ihrem ursprünglichen Reiz und ihrer Jugendfrische noch so gut wie nichts eingebüsst. In ihnen tritt der Meister mit dem ganzen Zauber seines liebenswürdigen Naturells, mit der ganzen Fülle und Tiefe seines Geistes- und Gemüthslebens uns entgegen. Was er hier schuf stellt ihn in die vorderste Reihe jener Musiker, die unmittelbar nach den grössten Klassikern folgen. Doch ausser »Preciosa« und dem glänzenden Dreigestirn »Freischütz«, »Euryanthe« und »Oberon« sind auch seine kleineren genialen Compositionen, seine phantasievollen Clavierstücke, viele Männerchöre und die volksmässigen Weisen und kleinen Genrebilder seiner Lyrik zum bleibenden Gemeingut unseres Volkes geworden.

So war Weber, um es zum Schlusse noch einmal kurz zusammenzufassen, sowohl der Schöpfer der romantischen Musik, als auch zugleich der deutscheste und volksthümlichste Tondichter. Und sein Name wird mit goldenen Lettern nicht nur als der eines Bahnbrechers und Heraufführers einer neuen Zeit in den Tafeln eingegraben stehen, auf denen die Menschheit ihre grossen Geisteshelden verzeichnet, sondern seine Werke, insbesondere der »Freischütz« werden in dem Herzen der Nation leben, so lange deutsche Art und deutsches Empfinden in Tönen nach Ausdruck ringt.

Raffael: Singende Engel.
(Nach einer Gravüre im Verlage v. V. A. Heck, Wien.)

ANHANG I.

Anmerkungen.

[1]) Vergleiche Hettner: Literaturgeschichte des 18. Jahrhs. 3. Teil, 3. Buch S. 405—431.

[2]) Philipp Spitta: Zur Musik, Sechzehn Aufsätze, Carl Maria v. Weber (1886) Seite 273 u. f.

[3]) Ph. Spitta: Zur Musik, C. M. v. Weber, Seite 273.

[4]) Max Maria v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Bd. I S. 26.

[5]) Skizze von C. M. Webers Leben, von ihm selbst für A. Wendt niedergeschrieben am 14. März 1818. Mitgeteilt von Max v. Weber: »C. M. v. W., ein Lebensbild«, Bd. III S. 176.

[6]) Ebenda Bd. III Seite 252 u. f.

[7]) La Mara theilt in ihren »Musikal. Studienköpfen« Bd. I S. 12 darüber noch Folgendes mit: Musiol (»Weberiana«, N. Berliner Musikzeit. 1879) vertritt im Einverständniss mit Jähns, der ersten gegenwärtigen Autorität in Sachen Webers, die Ansicht, dass Weber bei erwachender Reife, nach Wiederaufnahme seiner Studien in Salzburg, eigenhändig jene Compositionen vernichtete. Die Geschichte vom Brande von Kalchers Schrank berichtet Webers Biograph, sein Sohn Max.

[8]) Mitgetheilt von Max v. Weber: »C. M. v. W., ein Lebensbild«, Bd. III S. 252 u. ff.

[9]) Max v. Weber: »C. M. v. W., ein Lebensbild«, Bd. I S. 175.

[10]) Vergl. O. Gumprecht: Neuere Meister, Bd. II S. 49 u. f.

[11]) W. H. Riehl: »Musikalische Charakterköpfe«, Bd. II S. 149.

[12]) Ph. Spitta: Zur Musik, Seite 280.

[13]) E. Hanslick: »Musikalisches Skizzenbuch«, der »Modernen Oper«, IV. Teil, »C. M. v. Webers 100ster Geburtstag«, S. 232.

[14]) Ebenda, S. 232.

[15]) Die Aufzählung der Einlagen rührt wiederum von Hanslick: »Webers 100ster Geburtstag« her. Die Schlussworte finden sich bei Hanslick in demselben Aufsatze S. 234.

[16]) Hans von Wolzogen: »Grossmeister deutscher Musik«, Hannover 1897 »Carl Maria v. Weber«, Seite 92.

[17]) Max v. Weber: »C. M. v. W., ein Lebensbild«, Bd. I S. 383.

[18]) Ebenda Bd. I S. 327.

[19]) v. Wolzogen: »Grossmeister d. Musik«, C. M. v. Weber, S. 93.

[20]) W. H. Riehl: »Musikalische Charakterköpfe«, »Spohr, Weber, Meyerbeer«, Bd. II S. 155 u f. Riehl sagt: »Weber war wirklich Musiker und Schriftsteller zugleich; Spohr schreibender Musiker. Ich meine, Spohr schrieb nur so viel, als er, ein hervorragendes Parteihaupt, für seine Kunstzwecke schreiben musste; bei Weber dagegen gestaltete sich das Schreiben zu einer Art selbständiger Production. Zu ästhetischen Principienfragen steigt Spohr kaum hinab, sondern erörtert zumeist nur gegebene Thatsachen vom Standpunkte des Virtuosen oder des Meisters der Kompositionstechnik. Dem entspricht ein gebildeter, glatter, schlichter Stil, ohne besondere Originalität. Ich sagte darum, Spohr sei ein schreibender Musiker, kein eigentlicher Schriftsteller. Weber dagegen ist letzteres im vollsten Sinne. Er schrieb nicht bloss, wo es ihn als Vorkämpfer drängte, er schrieb auch, um zu schreiben, und viele seiner literarischen Versuche nehmen den Anlauf zu einem kleinen Kunstwerk.«

[21]) Ebenda S. 157.

[22]) Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken«, Seite 129.

[23]) W. H. Riehl: »Musik. Charakterköpfe, Weber als Klavierkomponist«, Bd. II, S. 275.

[24]) Jähns: »C. M. v. Weber i. s. Werke«, S. 133.

[25]) Ambros »Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart« Seite 47.

[26]) W. H. Riehl: »Musikalische Charakterköpfe«, Band II Seite 279.

[27]) Max v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band I Seite 423.

[28]) Ebenda Band III Seite 101 und ff.

[29]) Spohrs »Faust« war 1813 vollendet.

[30]) Mitgetheilt von Max v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Bd. III S. 94 u. ff.

[31]) Spitta, Zur Musik, „C. M. v. Weber« Seite 284.

[32]) Ebenda Seite 284.

[33]) Mitgetheilt in M. v. Webers: «C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band III Seite 126 u. ff.

[34]) »Freischützbuch« von Friedr. Kind erschien 1843 bei Göschen in Leipzig, Seite 117.

[35]) Jähns: »Weber in seinen Werken« Seite 224.

[36]) Jähns: »Weber in seinen Werken« sagt hierüber Seite 238: »Die Verwendung derselben (der echt spanischen Melodie) erscheint bei dem National-Charakter des Dramas (»Nachtlager von Granada«) sehr zweckgemäss, um so mehr, als der Verfasser desselben (Kind) an Weber spanische Volks-Musik überlassen, die Prof. Hasse in Dresden aus Spanien für Kinds Almanach mitgebracht hatte. (Siehe Kinds »Freischützbuch« Seite 96.)«

[37]) Ambros: »Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart« Seite 201.

[38]) Jähns: »Weber in seinen Werken« Seite 284.

[39]) O. Gumprecht: »Neuere Meister«, Band II, »C. M. v. Weber« Seite 54.

[40]) Mitgetheilt von Max v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band III Seite 154 u. ff.

[41]) Ebenda Seite 155.

[42]) W. H. Riehl: »Musikalische Charakterköpfe«, Band II Seite 158 u. ff.

[43]) Mitgetheilt von Max von Weber: »C. M. von Weber, ein Lebensbild«, Band III Seite 175 u. ff. Die Lebensskizze wurde von C. M. v. Weber am 14. März 1818 für A. Wendt niedergeschrieben.

[44]) Mitgetheilt von E. Rudorff in dessen Partitur-Ausgabe der Oper von 1866, vorher schon von Jähns in der »Leipz. A. Mus.-Ztg.« No. 8 vom Jahrgang 1848.

[45]) Max v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band II Seite 115 u. ff.

[46]) Vergleiche O. Gumprecht: »Neuere Meister« Band II Seite 64.

[47]) Vergleiche Richard Wagener: »Ueber deutsches Musikwesen« Band I der «Gesammelten Schriften« 1. Ausgabe Seite 202.

[48]) Vergleiche O. Gumprecht: »Neuere Meister« Seite 44 u. ff.

[49]) Vergleiche Aug. Reissmann: »Carl Maria v. Weber« Seite 121.

[50]) Spitta: »Zur Musik« Seite 181 u. ff.

[51]) R. Wagner: »Ueber deutsches Musikwesen«. Gesammelte Schriften Band I, 1. Ausgabe Seite 203.

[52]) Fr. Kind: »Freischützbuch« Seite 119 u. ff.

[53]) Ebenda Seite 121.

[54]) Neitzel: »Führer durch die Oper«, Band I, 2. Abtheilung Seite 27.

[55]) Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken« Seite 319.

[56]) Ebenda Seite 307.

[57]) Mitgetheilt von Jähns: »Weber in seinen Werken« Seite 311 u. ff.

[58]) Spohr: »Selbstbiographie«, Band II Seite 148 u. ff.

[59]) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Band III Seite 192.

[60]) Berlioz: Aufsatz über die Musik des »Freischütz« in seinen »Hinterlassenen Schriften« deutsch von Richard Pohl, Leipzig, Heinze 1865 Seite 280—286.

[61]) Richard Wagner: »Le Freischutz«, »Bericht nach Deutschland«, Gesammelte Schriften, Band I Seite 274, 1. Auflage.

[62]) Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken« Seite 339.

[63]) Julius Benedict (1804—1885), Sohn eines Stuttgarter Bankiers, kam 1821 als Schüler zu Weber und wurde von diesem 1824 aus der Lehre entlassen. Er lebte später als hochgefeierter Componist und Capellmeister in England.

[64]) Spitta: Zur Musik Seite 277.

[65]) In einem Briefe vom 17. December 1821 an Friedr. Treitschke in Wien schreibt Weber, »erstlich habe ich eine komische Oper »Die drei Pintos« von Th. Hell unter der Feder, die eigentlich für meinen gnädigsten Monarchen bestimmt ist.« Doch wurde diese Oper mit der Begründung von Graf Einsiedel abgelehnt: „dass man erst den Erfolg des »Freischütz« abwarten müsse, der in Vorbereitung war, und dass es unpassend erscheine, zwei kostspielige Opern von demselben Componisten kurz hinter einander auszustatten.« (Siehe Max v. Weber: »C. M. von Weber, ein Lebensbild« Band II S. 369.

[66]) M. v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band II Seite 369.

[67]) Mitgetheilt nach Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken« Seite 422.

[68]) Jähns berichtet darüber in »C. M. v. Weber in seinen Werken« Seite 423: »Weber hat zu dem Duett No. 4 ein echt spanisches Thema verwendet, dessen Anfang A. Thayer

in seinem chronologischen Verzeichniss der Werke Beethovens p. 112 (Berlin Ferd. Schneider 1865) mittheilt. Beethovens Bearbeitung dieses Themas ist nicht gedruckt; die Berl. Königliche Bibliothek bewahrt das Autograph davon; es zeigt das Thema vollständig; danach stimmt Webers Entwurf von No. 4 der Pintos in den Tacten 1—4, 12—15 und 17 in der Melodie überein mit Tact 1—9 des spanischen Originals, in Tact 1 und 3 auch in dessen zweiter Stimme.

[68]) Hanslick: »Musikalisches und Literarisches«, der »Modernen Oper« 5. Theil, Seite 89. Vergleich ebenda die Kritik über »die drei Pintos« Seite 87 u. ff, der hier vieles entnommen ist.

[70]) Vergleiche W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, Band II Seite 173.

[71]) Vergleiche O. Gumprecht: »Neuere Meister«, Seite 109.

[72]) Siehe Berichtigung des Chezyschen Scenariums durch den Compositeur in Max von Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band II Seite 376 u. ff.

[73]) W. H. Riehl: »Musikalische Charakterköpfe« Band II Seite 179 u. f.

[74]) Vergleiche Max v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild« Band II Seite 513.

[75]) Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken« Seite 361.

[76]) Max v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band II Seite 456.

[77]) Vergleiche O. Gumprecht: »Neuere Meister«, Band II Seite 74. Ferner sagt Ambros in seinen »culturhistorischen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart« Seite 45: »Besonders Eglantine ist eine dämonische grosse Gestalt geworden, wie sie in solcher Weise die Musik früher noch nie geschildert. Ortrud in Lohengrin ist danach geformt, selbst bis auf den wilden, triumphirenden Ausbruch am Schlusse beider Opern. Auch Telramund wäre ohne Lysiart kaum entstanden.«

[78]) O. Gumprecht: »Neuere Meister«, Band II Seite 74.

[79]) Max v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band II Seite 535.

[80]) In No. 2—7 der »Berliner Allgem. Musik.-Ztg.« von 1826.

[81]) Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken« Seite 368.

[82]) In der Zeit zwischen Vollendung der »Euryanthe« und dem Beginn der Arbeit am »Oberon« schrieb Weber nur ein kleines kurzes Liedchen, die einfache Romanze: »Elle était simple et gentilette.« Auch die Composition dieser Romanze wäre unterblieben, wenn Weber von dem Verfasser des Gedichts, dem Franzosen Ferd. de Cussy, der ihm auch das Pariser Angebot, eine Oper zu componiren überbrachte, nicht fast dazu gezwungen wäre. Vergleiche Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken«, Seite 375.

[83]) Die Gesammteinnahmen Webers in England beliefen sich auf 1097 Pf. St. 6 Shill., und zwar hatte er erworben:

500 Pf. St. durch Verkauf der »Oberon«-Partitur an Kemble.
255 „ „ durch Leitung von 12 Vorstellungen des »Oberon«.
125 „ „ durch Leitung von 5 Oratorienconcerten.
26 „ „ 5 Shill. Honorar von Marquis von Hertford.
52 „ „ 10 „ „ von Miss Coutts.
15 „ „ 15 „ durch Leitung eines Philharmonischen Concerts.
96 „ „ 11 „ an Reingewinn seines Concerts.
26 „ „ 5 „ durch Composition des Liedes aus »Lalla Rookh« für Mr. Ward.

Vergleiche M. v. W.: »C. M. v. W., ein Lebensbild«, Band II Seite 706.

Rossini hatte dagegen 1823 innerhalb fünf Monaten, ohne ein neues Werk zu schreiben, nur durch Concerte, durch die Leitung dreier seiner Opern, Stundengeben und Auftreten in Privatcirceln rund 10000 Pf. St. zusammengebracht.

[84]) Gumprecht: »Neuere Meister«, Band II Seite 78.

[85]) Weber hatte, um den Geist des englischen Librettos zum »Oberon« besser zu erfassen, englische Sprachstudien begonnen. In der Zeit vom 20. October 1824 bis 11. Februar 1826, 5 Tage vor seiner Abreise nach London hatte er bei dem Engländer Carey 153 Lectionen genommen. Schon nach kurzer Frist hatte er seine Londoner Correspondenz in englischer Sprache zu führen begonnen. Auch die Briefe an Planché sind englisch von Weber verfasst. Der Originaltext der citirten Stellen aus dem Briefe vom 19. Februar 1825 lautet: »my musical heart sighs that the first moment when the loving pair find each other passes without music.«

[86]) Im Original lautet diese Briefstelle: »J must repeat that the cut of the whole is very foreign to all my ideas and maxims. The intermixing of so many principal actors who do not sing, the omission of the music in the most important moments — all these things deprive our Oberon the title of an Opera, and will make him unfit for all other Theatres in Europe; which is a very bad thing for me, but — passons la dessus.« Die deutsche Uebersetzung in unserem Text stammt von Jähns. Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken«, Seite 395 u. f.

[87]) Sämmtliche Textanfänge der Gesangsstücke aus »Oberon« sind von uns nach der allgemein verbreiteten, ursprünglichen, deutschen Uebersetzung des englischen Librettos durch Theodor Hell mitgetheilt.

[88]) R. Wagner: Gesammelte Schriften: Ueber die Ouverture, Band I Seite 248, 1. Auflage.

[89]) Nach Jähns giebt Carsten Niebuhr in seiner »Reise nach Arabien etc.« (Kopenhagen 1774) auf der dem ersten Theil angehängten Tab. XXVI die Noten eines Motivs, welches ganz getreu vom Haremswächter-Chor im »Oberon« wieder gesungen wird.

Das zweite Originalmotiv ist eine Danse turque, den La Borde in seinem »Essai sur la musique« (Paris 1780) Vol. I p. 385 mittheilt; auch dieser ist bis auf geringfügige rhythmische Aenderungen notengetreu von Weber herübergenommen und schildert im letzten Finale drastisch die tolle Tanzwuth der Türken.

[90]) Wie die ersten Ideeen zu diesem Tonstück in Weber enstanden sein mögen, darüber hat Jähns von Webers Freunde, dem Königl. Sächs. Kammermusiker G. Roth, Folgendes erfahren; Es war ein heisser Mittag im hohen Sommer 1824, zur Zeit der ersten inneren Beschäftigung Webers mit Oberon. Weber und Roth befanden sich, vom Dienst in Pillnitz kommend, am Ausgange des Keppgrundes in der Nähe von Webers Sommerhause zu Hosterwitz. Ueberall tiefste Stille in dem weiten Landschaftsbilde; kein Laut, nicht einmal eines Vogels Zwitschern in der Luft, nur ein feines Singen, ein kaum hörbares Surren und Schwirren der sich tummelnden Insectenwelt. Plötzlich ergreift Weber Roths Arm, legt rasch den Finger auf den Mund, um ihn darauf wieder lebhaft empor zu heben und auf das belebte Schweigen in der Natur zu deuten, und dazu flüstert er kurz und leise: »Oberon!« — Jähns fügt hinzu: Giebt es liebliche kleine Bilder aus der Welt des Schaffens grosser Künstler, das ist wahrlich ein solches. Dem feinsinnigen Lauscher haben sich vielleicht die ersten Umrisse seines wunderbaren Elfenchores im Oberon in diesem Momente erschlossen; in ihm keimten vielleicht die Klänge zu den Worten dieses Chors: »Jagt die wirre Mücke fort, lasst die Bien' nicht summen dort. Auf der Lilien Lager liegt Oberon in Traum gewiegt«; denn die wahre Künstlerseele ist es, die die Beobachtung in das Kunstwerk verwandelt.« (Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken«, Seite 401.)

[91]) Max v. Weber: »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, Band II Seite 681.

[92]) Ebenda Band II Seite 699. Moscheles fügte später eine Begleitung bei, die ganz in Webers Stil gehalten ist.

[93]) Ebenda Band II Seite 705.

[94]) Alexander v. Weber starb an den Masern. Siehe auch Max v. Weber: Biographie des Vaters, Band II Seite 716.

[95]) Richard Wagner: Gesammelte Schriften, Band II Seite 62, 1. Auflage.

[96]) Ebenda Band II Seite 64, 1. Auflage.

[97]) Mitgetheilt in A. Kohut: Weber-Gedenkbuch.

[98]) Phil. Spitta: Zur Musik, Carl Maria von Weber (1886), Seite 268 u. ff.

ANHANG II.

SYSTEMATISCHES VERZEICHNISS DER VOLLSTÄNDIG ERHALTEN GEBLIEBENEN WEBERSCHEN WERKE.

Mitgetheilt nach Fr. Wilh. Jähns: C. M. v. Weber in seinen Werken.

Fugen, Canons.

1) Sechs 4stimmige Fughetten op. 1, comp. 1798
2) Canon zu 3 Stimmen: Mädchen ach meide Männerschmeicheleien No. 6 in op. 13 1802
3) 3stimmiger Canon: „Die Sonate soll ich spielen" 1890
4) 3stimmiger Canon: „Canons zu zwei sind nicht drei" 1810
5) 3stimmiger Canon: „Leck mich ins Angesicht" 1810
6) 4stimmiger Canon: „Zu dem Reich der Töne" 1814
7) 4stimmiger Canon: „Scheiden und Leiden ist einerlei" 1814
8) 3stimmiger Canon: „Weil Maria Töne hext" 1816
9) Doppel-Canon, 4stimmig 1819

Orchesterstücke.

1 u. 2) Zwei Sinfonien in C-dur 1807
3) Grande Ouverture à Plusieurs-Instruments. (Umarbeitung der Peter-Schmoll-Ouverture) op. 8 1807
4) Ouverture zum Beherrscher der Geister op. 27 1811
5) Jubel-Ouverture op. 59 1818

Concertstücke mit Orchesterbegleitung.

1) 6 Variationen für die Alt-Viola 1806
2) Grand Potpourri pour le Violoncelle op. 20 1808
3) Andante und Rondo Ungarese für Alt-Viola 1809
4) Dasselbe 1813 umgearbeitet für Fagott als op. 35 1813
5) Variationen für Violoncello 1810
6) Concert I für Pianoforte in C-dur op. 11 1810
7) Concertino für Clarinette op. 26 1811
8) Concert I „ „ in F-moll op. 73 1811
9) Concert II „ „ in Es-dur op. 74 1811
10) Concert für Fagott in F-dur op. 75 1811
11) Adagio und Rondo für Harmonium 1811
12) Concert II für Pianoforte in Es-dur op. 32 1812
13) Concertino für Horn op. 45 1815
14) Concertstück für Pianoforte in F-moll op. 79 1821

Sonaten für Pianoforte, mit und ohne Begleitung.

1) Six Sonates progressives p. le Pianoforte avec Violon obligé. Zweites op. 10 1810
2) Grosse Sonate für Pianoforte No. 1 in C-dur op. 24 1812
3) Grosse Sonate für Pianoforte No. 2 in As-dur op. 39 1816
4) Grosse Sonate für Pianoforte No. 3 in D-moll op. 49 1816
5) Grosse Sonate für Pianoforte No. 4 in E-moll op. 70 1822

Quintett, Quartett, Trio, Duo.

1) Grosses Quartett für Pianoforte, Violine, Viola, Cello in B-dur 1809
2) Grosses Quintett für Clarinette und Streichquartett in B-dur op. 34 1815
3) Grosses Duo concertant für Pianoforte und Clarinette in Es-dur op. 48 1816
4) Grosses Trio für Pianoforte, Flöte und Cello in G-moll op. 63 1819

Variationen für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

1) 6 Variationen für Pianoforte über ein Originalthema op. 2 1800
2) Variationen über „Castor und Pollux" op. 5 1804

3) Variationen über Thema aus „Samoiden"; mit oder ohne Begleitung von Violine und Cello op. 6 1804
4) Variationen über Vien quà, Dorina bella für Pianoforte op. 7 1807
5) Variationen über Originalthema für Pianoforte op. 9 1808
6) Variationen für Pianoforte und Violine über Norweg. Thema op. 22 1808
7) Variationen für Pianoforte u. Clarinette über Thema aus „Silvana" op. 33 1811
8) Variationen für Pianoforte über Thema aus „Joseph" op. 28 1812
9) Variationen für Pianoforte üb. „Schöne Minka" op. 40 1815
10) Variationen für Pianoforte über ein Zigeunerlied op. 55 1817

Einzelne Instrumental-Solostücke.

1) Six petites Pièces faciles p. le Piano à quatre mains op. 3 1801
2) Romanza Siciliana für Flöte mit Orchester in G-moll 1805
3) Momento capriccioso für Pianoforte op. 12 1808
4) Grosse Polonaise für Pianoforte op. 21 1808
5) Six Pièces p. le Piano à quatre mains erstes op. 10 1809
6) F-dur-Melodie für Clarinette ohne Begleitung 1811
7) Instrumentirung von 4 Liedcompositionen des Herzogs Emil Leopold August v. Gotha für Blasinstrumente 1812
8) Divertimento für Pianoforte und Guitarre op. 38 1816
9) Huit Pièces à quatre mains op 60 1818/19
10) Rondo brillante für Pianoforte in Es-dur op. 62 1819
11) Aufforderung z. Tanz in Des-dur op. 65 1819
12) Polacca brillante für Pianoforte in E-dur op. 72 1819

Märsche und Tänze.

1) Douze Allemandes pour le Pianoforte op. 4 1801
2) Sechs Ecassaisen für Pianoforte 1802
3) Sechs Favorit-Walzer für Pianoforte 1812
4) Walzer mit Webers Liede, „Maienblümlein" als Trio für Harmonie-Musik 1812
5) „Deutscher" auch Original-Walzer für Orchester 1815
6) „Tedesco", Walzer für Orchester 1816
7) Marsch für 10 Trompeten 1822
8) Marsch für das Fest der Royal Society of Musicians für Harmonie-Musik 1826

Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte- oder Guitarrebegleitung.

„Die Kerze"; „Umsonst" No. 4 in op. 71 1802
„Entfliehet schnell von mir" 1803
„Ich sah sie hingesunken"; „Jüngst sass ich am Grabe" No. 1 in op. 30 1804
„Ich denke dein!" No. 3 in op. 66 1806
„Liebeszauber" No. 3 in op. 13 1807

„Er an Sie", No. 6 in op. 15; „Musikal. Sendschreiben", „Meine Farben" No. 1 in op. 23; „Klage: Ein steter Kampf ist unser Leben" No. 2 in op. 15 1808

„Serenade"; „Das Röschen" No. 5 in op. 15; „Was zieht zu Deinem Zauberkreise" No. 4 in op. 15; „Rhapsodie" No. 2 in op. 23; „Süsse Ahnung dehnt den Busen"; „Sanftes Licht, weiche nicht!"; „Meine Lieder, meine Sänge"; „Der kleine Fritz" No. 3 in op. 15; Trinklied: „Weil es also Gott" 1809

Canzonetta: „Sicchè t'inganni"; „Damon und Chloë" No. 1 in op. 13; „Das neue Lied"; „Wiegenlied" No. 2 in op. 13; „Die Zeit" No. 5 in op. 13; „Künstlers Abschied" No. 6 in op. 71 1810

Conzonetta: „Ah dove siete" No. 1 in op. 29; „Ueber die Berge mit Ungestüm" No. 2 in op. 25; „Rase Sturmwind"; „Lass mich schlummern, Herzlein" No. 3 in op. 25; „Maienblümlein so schön" No. 3 in op. 23; Canzonetta: „Ch'io mai vi possa" No. 3 in op. 29; Canzonetta: „Ninfe, se liete" No. 2 in op. 29 1811

„Romanze (Wiedersehen)"; Sonett: „Du liebes holdes" No. 4 in op. 23; „Lebensansicht: Frei und froh mit muntern Sinnen" No. 5 in op. 66; „I und mein junges Weib" No. 4 in op. 25; „In der Berge Riesenschatten" No. 1 in op. 25 1812

„Sind es Schmerzen, sind es Freuden" No. 6 in op. 30; „Unbefangenheit" No. 3 in op. 30; „Reigen" No. 5 in op. 30; „Der Holdseligen" No. 4 in op. 30; „Es stürmt auf der Flur" No. 2 in op. 30 1813

Vier Gesänge aus Körners „Leyer und Schwert“ op. 41 1814

Ballade: „Was stürmt die Haide herauf?“ No. 3 in op. 47 1815

„Der Jüngling und die Spröde“ No. 4 in op. 47; „Mein Verlangen“ No. 5 in op. 47; „Die gefangenen und die freien Sänger“ No. 1 und 2 in op. 47; „Die 4 Temperamente beim Verlust der Geliebten“ No. 1—4 in op. 46; „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand“ op. 43 1816

„Alte Weiber“ No. 5 in op. 54; „Liebeslied“ No. 3 in op. 54; „Wunsch und Entsagung“ No. 4 in op. 66; „Das Veilchen im Thale“ No. 1 in op. 66 1817

„Wenn die Maien grün sich“ No. 5 in op. 71; „Gelahrtheit“ No. 4 in op. 64; „Weine, weine nur nicht“ No. 7 in op. 54; „Die fromme Magd“ No. 1 in op. 54; „Wenn ich ein Vöglein wär“ No. 6 in op. 56; „Mein Schatzerl is hübsch“ No. 1 in op. 64; „Heimlicher Liebe Pein“ No. 3 in op. 64; „Rosen im Haare“ No. 2 in op. 66; „Bach, Echo, Kuss“ No. 2 in op. 71 1818

„Abendsegen“ No. 5 in op. 64; „Triolett“ No. 1 in op. 71; „Liebesgruss aus der Ferne“ No. 6 in op. 64; „Herzchen, mein Schätzchen“ No. 8 in op. 64; „Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen“ No. 3 in op. 71; „Sehnsucht“ No. 2 in op. 80; „Elfenlied“ No. 3 in op. 80 1819

„Schmerz“ No. 4 in op. 80; „An Sie“ No. 5 in op. 80; „Der Sänger und der Maler“ No. 6 in op. 80 1820

„Wenn Kindlein süssen Schlummers Ruh“ No. 1 in op. 80 1821

„Das Licht im Thale“ 1822

„Elle était simple et gentilette 1824

Zehn Schottische Gesänge mit Vor- und Nachspiel und Begleitung für Flöte, Viol., Cello und Pianoforte versehen 1825

Gesang aus Lalla Rookh 1826

Einzelne Arien mit Orchester.

1) Recitat und Rondo für Sopran: „Il momento s'avvicina“, op. 16 1810
2) Scena ed Aria zu „Athalia“, „Misera me!“ op. 50 für Sopran 1811
3) Scene für Tenor und Chor: „Qual altro attendi“ 1811
4) Scene für Tenor und Chor: „Signor se padre“ erstes opus 53 1812
5) Scene für Sopran: „Ah! Se Edmondo“ op. 52 1815
6) Scene für Sopran: „Non paventar mia“ op. 51 1815
7) Scene zu Lodoiska von Cherubini „Was sag ich?“ op. 56 für Sopran 1818

Mehrstimmiges für Gesang.

1) 3stimmiges Lied: „Ein Gärtchen und ein Häuschen“ 1803
2) 4stimmiges „Grabl:ed“ mit Harmonicbegleitung „Leis wandeln wir“ 1804
3) „Die Lethe des Lebens“, Trinklied für Solobass mit Chor No. 6 in op. 66 1809
4) Chorlied für Danzi (Text verloren gegangen) 1809
5) Duett: „Se il mio ben“ No. 3 in op. 31 1811
6) „Umringt vom mutherfüllten Heere“, Lied für Baryton mit 4 Männer-Stimmen No. 5 in op. 25 1811
7) Duett: „Nille volte“ No. 1 in op. 31 1811
8) Duett: „Vati consola“ No. 2 in op. 31 1811
9) 6stimmiges Lied: „Lenz erwacht und Nachtigallen“. 1812
10) „Das Turnierbankett“ für zwei 4stimmige Männerchöre und Soli No. 1 in op. 68. 1812
11) „An eine Freundin“ für 1 Sopran, 2 Tenören, 1 Bass mit Pianoforte-Begleitung ad libitum No. 6 in op. 23. 1812
12) „Schwäbisches Tanzlied“ für Sopran, 2 Tenöre, 1 Bass, mit Begleitung des Pianofortes ad libitum 1812
13) „Heisse stille Liebe schwebet“, 4stimmiges Lied No. 6 in op. 23. 1812
14) „Kriegseid“, für Männerstimmen Unisono mit Harmoniebegleitung. 1812
15) „Lebenslied am Geburtstage“, für 4 Männerstimmen mit Pianoforte-Begleitung No. 1 im 2. op. 53. 1814
16) 6 Lieder aus Körners „Leyer und Schwert“, für 4 Männerstimmen, op. 42. 1814
17) 3stimmige Burleske: „Drei Knäblein lieblich“. 1815

18) „Abschied: O Berlin ich muss dich lassen", Volkslied für 2 Singstimmen, No. 4 in op. 54. 1817
19) 2stimmiges Quodlibet: „So geht es in", No. 2 in op. 54. 1817
20) „Mailied. Trariro! der Sommer der ist do!" No. 2 in op. 64 für 2 Stimmen. 1817
21) „Zwei Kränze zum Annen-Tage", für 4 Männerstimmen mit Pianobegleitung Nr. 3 in op. 53. 1817
22) „Schöne Ahnung ist erglommen" oder: „Schmückt das Haus mit grünen Reisern", Lied für 4 Männerstimmen mit Pianoforte ad libitum. 1818
23) 3stimmiges Volkslied „Ei wie scheint der Mond so hell", No. 7 in op. 64. 1818
24) „Gute Nacht", Lied für 4 Männerstimmen No. 5 in op. 68. 1819
25) „Freiheitslied", für 4 Männerstimmen No. 3 in op. 68. 1819
26) „Ermunterung", für 4 Männerstimmen No. 2 in op. 68. 1819
27) „Husarenlied", für 4 Männerstimmen No. 6 in op. 68. 1821
28) „Schlummerlied", für 4 Männerstimmen No. 4 in op. 68. 1822
29) „Reiterlied: Hinaus, hinaus, zum blut'gen Strauss", für 4 Männerstimmen. 1825
30) „Schützenweihe: Hörnerschall, Ueberfall." 1825

Fest- und Trauer-Musik.

1) Tusch für 20 Trompeten. 1806
2) Trauer-Musik für gemischten Chor mit Baryton-Solo: „Hörst du der Klage dumpfen Schall", mit Harmoniebegleitung. 1811
3) Arrangement von „God save the king", für 4 Männerstimmen. 1818
4) „Du hoher Rautenzweig", Gesang für gemischten Chor und Harmoniebegleitung f. d. neuvermählten Prinzen Fr. August (II.) nachmaligen König von Sachsen. 1819

Hymnen, Cantaten.

1) „Der erste Ton", op. 14, melodramatische Cantate für Declamation, Chor und Orchester. 1809
2) „Hymne: In seiner Ordnung schafft der Herr" op. 36 für Soli, Chor und Orchester. 1812
3) „Kampf und Sieg", zur Feier der Schlacht bei Belle-Alliance für Soli, Chor und Orchester op. 44. 1815
4) „L'Accoglienca", zur Vermählungsfeier der Prinzessin Maria Anna von Sachsen mit dem Herzog Leopold von Toskana. Cantate für Soli, Chor und Orchester. 1817
5) „Natur und Liebe", Cantate zum Namenstag Königs Fr. August I, für 6 Stimmen mit Pianoforte-Begleitung op. 61. Mit zweitem Text: „Freundschaft und Liebe" betitelt. 1818
6) Jubel-Cantate zum 50jährigen Regierungsjubiläum Königs Fr. August I. von Sachsen für Soli, Chor und Orchester. Auch mit zweitem Texte: „Ernte-Cantate" und mit englischem Text: „Festival of peace" betitelt. op. 58. 1818
7) Cantate: „Du, bekränzend unsere Laren", für Soli, gemischten Chor mit Pianoforte und Flötenbegleitung. 1821
8) Chöre „Den Sachsen-Sohn vermählet heute", zum Festspiel von Ludwig Robert zum Empfang des neuvermählten Prinzen, nachmals König Johann. 1822
9) Kleine Cantate „Wo nehm' ich Blumen her", zum Geburtstage der Prinzessin Therese, nachmaligen Gemahlin des Königs Anton. Für drei Solostimmen (Sopr., Tenor und Bass) mit Pianofortebegleitung. 1823

Messen.

1) Missa sancta No. I in Es-dur für Soli, Chor und Orchester. 1818

Hierzu nachcomponirt:

2) Offertorium „Gloria et honore", für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orchester. 1818
3) Offertorium „In die solemnitatis zur Missa No. II", für Solo-Sopran, gemischten Chor und Orchester. 1818
4) Missa sancta No. II in G-dur für Soli, Chor u. Orchester (Jubelmesse). 1819

Theater-Musik.

1) Clavier-Auszug zur Oper „Samori" von Abt Vogler. 1803
2) 3 Stücke zur Oper „Rübezahl", (Geisterchor, Ariette und Quintett. 1804
3) Musik zu „Turandot", op. 37. 1809

4 u. 5) Tenor-Rondo: „Was ich thu", zu Haydns Oper „Der Freibrief" und Duett für Sopran und Tenor: „Dich an dies Herz zu drücken" zur selben Oper 1809

6) Umarbeitung eines Duetts und einer Ariette im Weiglschen Singspiel: „Die Verwandlungen" 1814

7 u. 8) Arie: „Mein Weib ist kapores" und 2stimmiges Tanzlied: „Frau Liserl, Juhe" zum „Travestirten Aeneas", Burleske von Ant. Fischer 1815

9 u. 10) Lieder: „Wer stets hinterm Ofen kroch" und „Wie wir voll Gluth uns hier zusammenfinden" zum patriot. Festspiel: „Die Schlacht bei Leipzig" von Gubitz 1815

11) Ariette zu Hubers Volksmärchen: „Das Sternenmädchen" 1816

12) Romanze: „Ein König einst gefangen sass" zum Schauspiel: „Diana von Poitiers v. Castelli 1816

13) Musik zu „König Yngurd", Trauerspiel von Müllner 1817

14 u. 15) Instrumentirung einer Arie von Paer: „Von dir entfernt" und eines Duetts von Nasolini: „Ja Liebe, ich bin entschlossen" als Einlage in Mehuhls Oper „Helene" 1817

16) Solo für 2 Guitarren zu „Donna Diana" 1817

17) Chorlied: „Hold ist der Cyanenkranz zum Festspiel „Der Weinberg an der Elbe" von Fr. Kind 1817

18) Romanze: Alkanzor und Zaïde zum „Nachtlager von Granada" Schauspiel von Kind 1818

19) 2stimmiges Lied: „Sei gegrüsst Frau Sonne mir" zu dem romant. Lustspiel: „Die drei Wahrzeichen" von Holbein 1818

20) Tenor-Solo mit Chor: „In Provence blüht die Liebe" und Tanz zum Schauspiel „Das Haus Anglade" von Th. Hell 1818

21) Musik zu „Heinrich IV. von Frankreich", Trauerspiel von E. Gehe 1818

22) Chor: „Heil dir Sappho" zu Grillparzers Trauerspiel „Sappho" 1818

23) Musik zu „Lieb' um Liebe", Schauspiel von Dr. Aug. Rublack 1818

24) Agnus Dei für 3stimmigen Frauenchor zum Trauerspiel „Carlo" von Georg Graf von Blankensee 1820

25) Harfenmusik zu E. von Houwalds Trauerspiel „Der Leuchtthurm" 1820

26) Lied: „Sagt, woher stammt Liebeslust" für 3stimmiges Frauensolo und 3stimmigen Frauenchor mit Guitarrebegleitung zu Shakespeares „Kaufmann von Venedig" 1821

27) Recitativ der Diana von Ephesus zu Spontinis „Olympia" 1825

Opern.

1) „Peter Schmoll", Oper in 2 Aufzügen nach Cramers Roman von Joseph Türke 1801

2) „Silvana", romant. Oper in 3 Acten von Fr. Carl Hiemer 1810

3) „Abu Hassan", Singspiel in 1 Act von Hiemer 1811

4) „Der Freischütz", romant. Oper in 3 Acten von Fr. Kind 1820

5) Musik zu „Preciosa", Schauspiel in 4 Acten von Pius Alex. Wolff 1820

6) Sieben Nummern zu den „Drei Pintos", scherzhafte Oper in 3 Aufzügen von Th. Hell (Carl Winkler) entworfen 1821

7) „Euryanthe", grosse heroisch-romantische Oper in 3 Aufzügen von H. von Chezy 1823

8) „Oberon", romantische Oper in 3 Aufzügen von J. R. Planché 1826

Hinterlassene Schriften.

Drei Bände, Dresden und Leipzig. Arnoldische Buchhandlung 1828. Abgedruckt in M. Marias von Weber: C. M. v. Weber Band III, Leipzig, Keil 1866

ANHANG III.

Die ersten beiden, von Weber nicht benutzten Scenen des „Freischütz“ von Friedrich Kind.

Mitgetheilt nach Kinds »Freischütz-Buch«, letzte Ausgabe 1843 in Leipzig bei Göschen, S. 3—7.

ERSTER AUFZUG.

Erster Auftritt.

(Waldgegend mit einer Eremiten-Wohnung. Neben dieser ein Altar von Rasen. Hinter ihm ein Kreuz oder Heiligenbild, ganz von weissen Rosen umblüht.)

Eremit (vor dem Altar knieend): Allerbarmer! Herr dort oben!
Dir, den Sonn' und Sterne loben,
Sey auch in der Einsamkeit
Deines Knechtes Herz geweiht!

(Er faltet die Hände und stützt betend sein Gesicht auf den Altar. Pause, von Musik ausgefüllt. Dann richtet er sich wie aus einer Entzückung, erschrocken in die Höhe.

Welch ein Gesicht! —
O Herr der Welt, gestatt' es nicht! —
Ich sah — noch jetzt ergreift mich Schauern —
Ich sah den Feind im Dunkeln lauern,
Mit tückisch-freud'gem Angesicht.
Er streckte — ha! wie mir das Herz noch graust! —
Er streckte seine Riesenfaust
Nach einem unbefleckten Lamm.
Agathe war's! — Nach ihrem Bräutigam
Lauscht' er mit gier'gen, wilden Blicken,
Als woll' er seinen Fuss umstricken;
Im düstern Antlitz Spott und Hohn,
Erfasst' er seine Rechte schon — —

(Mit brünstiger Andacht.)

Herr! vernimm des Greises Flehen!
Lass den Frevel nicht geschehen!
Schirm', o Herr, der ewig wacht,
Vor des Bösen Trug und Macht!

(Er steht auf und geht einige Schritte vorwärts.)

Was war das? Ist mir doch, als wär' ich begraben gewesen und nun zurückgegeben dem Lichte! Ich lebe einfach und mein Lager ist hart; kalt schleicht das Blut in den Adern des Greises — dann kommen Gesichte von Gott! — All' ihr Heiligen! seit drei Tagen sah ich Agathen nicht, und schon zeichnet das Glöckchen der Klause sich auf jenen Büschen ab, und verkündet das Herannahen des Abends. — Dort — täuschen mich nicht die Augen — ja, sie ists!

Zweiter Auftritt.

(Der Eremit. Agathe mit einem Milchkruge, Annchen trägt ihr ein Körbchen nach und giebt es ihr beim Auftreten.)

Agathe (zu Annchen): Hab' Dank!

Eremit: Sey mir gesegnet, meine Tochter! Du bliebst lange aus — (Annchen ab.)

Agathe: Ihr seyd doch wohl, ehrwürdiger Vater? Ich wär' schon gestern oder vorgestern gekommen; aber dieses Obst, das ich für Euch aufbewahrt hatte, wollte nicht früher reifen. Da nehmt es, und dies Brot und dies Krüglein Milch. Andere Labung darf ich Euch ja nicht bringen.

Eremit: Die Früchte sind auserlesen. Du sorgst für mich wie eine Tochter.

Agathe: Ich liebe Euch auch nach meinem Vater am meisten.

Eremit: Wär' das wahr, was würde Max dazu sagen?

Agathe: Ei — ich sprach von kindlicher Liebe. Ihr scherzt mit mir.

Eremit: Dein Max ist doch wohl?

Agathe: Vollkommen — nur dass ihm vor dem Probeschusse bange ist, den er morgen ablegen soll.

Eremit: Ich habe davon gehört. Hast Du keine bange Ahnung?

Agathe: Zu Zeiten wohl — wenn mich Max so schwermüthig ansieht!

Eremit: Es thut meinem Herzen weh, Deine Heiterkeit auch nur auf Augenblicke zu trüben. Dennoch kann ich Dir nicht verhehlen —

Agathe: O sprecht, ehrwürdiger Vater! Was von Euch kommt, wird stets zu meinem Heil dienen.

Eremit: Ich kenne die eigentliche Gefahr nicht, die Dir und Deinem Verlobten droht; doch hat mich ein Gesicht besorgt gemacht.

Agathe (ängstlich): Was erschien Euch?

Eremit: Gesichte deuten gewöhnlich die Zukunft nur in ungewissem Halbdunkel an; auch das meinige war dieser Art. Doch fühle ich mein Herz, wenn ich Dich ansehe, beklommen.

Agathe: So lasst mein und Maxens Glück doppelt Eurem frommen Gebet empfohlen sein.

Eremit: Ich bin nur ein schwacher Mensch, aber meiner Vorbitte könnt Ihr gewiss seyn.

Agathe: So bin ich voll Hoffnung —

Eremit: Bewahre treu die Reinheit Deines Herzens, so wird der Allmächtige Dich bewahren!

Agathe: Lebt denn wohl, ehrwürdiger Vater! und vergesst unserer nicht in Eurer Andacht.

Eremit: Gott mit Dir, meine Tochter! (Agathe geht. Er ruft ihr nach.) Agathe!

Agathe: Habt Ihr mir noch etwas zu sagen?

Eremit: Eine innere Stimme ruft mir zu, Dich heute nicht ohne Gegengabe zu entlassen. Dieser Rosenstrauch, dessen erstes Reislein meinem Vorgänger ein Pilger aus Palästina mitbrachte, ist wunderlieblich emporgewachsen. Jeden Frühling blüht er auf's reichste, ich sammle und presse die Blätter, und die Landleute schreiben dem Rosenwasser wunderbare Schutz- und Heilkräfte zu. Nimm denn einige dieser Rosen als Brautgeschenk meiner väterlichen Liebe.

(Er bricht Rosen ab, fügt sie in einen Strauss zusammen, und übergiebt sie ihr am Schlusse des folgenden Zwie-Gesanges.)

Nimm hin des Freundes Gabe,
Geweihet, keusch und rein!

Agathe (devot): Von des Erlösers Grabe —!
Sie soll mir heilig sein!

Eremit: Wird sich die Blüthe senken,
Sollst Du dabei gedenken:
Was irdisch ist, vergeht!

Agathe: Ich will der Blätter wahren
Dass noch in späten Jahren
Erinn'rung mich umweht!

Eremit: Auch sollst Du nicht vergessen:
Man muss die Rose pressen,
Eh Heilung sie gewährt —

Agathe: So wird zu reinern Freuden
Das Menschenherz durch Leiden
Geläutert und geklärt!

Eremit: Nimm hin des Freundes Gabe,
Geweihet, keusch und rein!

Agathe: Vor aller meiner Habe
Soll sie mir theuer sein.

(Der Eremit in die Einsiedlerwohnung, Agathe durchs Gebüsch ab.)

In der **Monographien-Sammlung**

BERÜHMTE MUSIKER

erschien in der gleichen Ausstattung wie vorliegender Band (Weber):

Johannes BRAHMS. — Von Professor Dr. **Heinr. Reimann**

Georg Fr. HÄNDEL. — Von Kapellmeister **Fritz Volbach**

Joseph HAYDN. — Von Dr. phil. **Leop. Schmidt**

Carl LOEWE. — Von Professor Dr. **Heinr. Bulthaupt**

Albert LORTZING. — Von Kapellmeister **G. R. Kruse**

Im Druck:

Camille SAINT-SAËNS. Von Dr. phil. **Otto Neitzel**

Jede Monographie ist selbständig in sich abgeschlossen und einzeln käuflich!

Jeder Band enthält zahlreiche Original-Illustrationen, Porträts, Facsimiles etc.

KUNSTBEILAGEN
von Prof. Max Klinger, Oscar Zwintscher, Prof. Hanns Fechner Melchior Lechter — Prof. Jul. Grün und Anderen.

Jeder Band kostet in der Ausstattung des Vorliegenden eleg. gebunden 3 bis 4 M.

Die Sammlung wird fortgesetzt.

In Vorbereitung befinden sich:
Jensen — Liszt — Marschner — Meyerbeer — Rubinstein — Schubert — Smetana — Tschaikowski — Wagner.

Mitarbeiter für folgende Bände:
Dr. phil. R. Batka — Dr. Osc. Bie — Prof. F. B. Busoni — Privatdoc. Dr. Dinger — Prof. Fr. Gernsheim — Prof. Dr. Jadassohn — Prof. Dr. Jedliczka — Hofkapellmstr. Dr. W. Kleefeld — La Mara — Otto Lessmann — Dr. phil. G. Münzer — A. Niggli — Siegfr. Ochs Ferd. Pfohl — Dr. phil. M. Seyffert — Prof. Dr. Sternfeld Dr. phil. H. Welti — Hoftheaterdirector C. F. Wittmann.

In Aussicht genommen sind ferner:
Bach — Beethoven — Berlioz — Bizet — Bülow — Chopin — Franz — Gounod — Grieg — Kreutzer — Leoncavallo — Mascagni — Mendelssohn — Mozart — Nicolai — Offenbach — Raff — Rossini — Schumann — Spohr — u. A.

Ferner erschien in unserem Verlage:

Hervorragende Novität
des bekannten Wiener Kritikers
MAX KALBECK.

OPERN-ABENDE.

Studien zur Geschichte und Kritik der Oper.

2 Bände! 436 Seiten!

Mit 16 ganzseitigen Porträts in Phototypie.

Preis **6 Mark.** Elegant gebunden **8 Mark.**

Als Wandschmuck geeignete
GRAVÜREN

Carl Loewe.
Nach dem Orig.-Gemälde v. **Jul. Grün.**
Blattgrösse 30×40 cm.
Chinadruck in modernem hocheleganten Mahagoni-Rahmen **10 Mark.**
Ungerahmt 4 Mk. Chinadruck **4,50 Mk.**

J. Brahms.
Nach der besten Original-Aufnahme.
Blattgrösse 70×115 cm.
In geschmackvollem breiten Eichenrahmen **44 Mk.**
In schwerem, kostbaren Goldrahmen **50 Mk.**
Ungerahmt 20 Mark.

Verlagsgesellschaft „HARMONIE“ in Berlin W. 8.

ML
410
W3G3

Gehrmann, Hermann
Carl Maria von Weber

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

W. Collin
Kgl. Hofbuchbinder
BERLIN.